

FAUP

DISSERTAÇÃO EM MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA

2015/2016

# A importância da história no ato de projetar em Souto de Moura

Indira Joana da Silva Diniz e Nunes

Dissertação orientada pela professora Ana Sofia Pereira da Silva



Agradeço, em primeiro lugar, à minha grande mãe, que esteve sempre presente nos bons e nos maus momentos, caminhando sempre em paralelo comigo para a realização deste meu sonho de criança; à minha família - avós, tios e primos - que me apoiaram neste longo percurso escolar. Obrigada pai por me teres transmitido desde cedo o gosto por esta área. Agradeço aos meus amigos, que demonstraram como se pode sempre conciliar trabalho com lazer e que trabalhar em equipa sempre é mais divertido. Um agradecimento especial para a minha orientadora que me auxiliou na organização das ideias que estão expostas nesta dissertação.

## ABSTRACT

The theme on debate in this thesis, started with the curiosity to understand the following words said by Souto de Moura: “I believe that the greatest aspiration of an architect is to be anonymous; to be anonymous not out of false modesty but by managing to create, in a given time, a space that will possess the wisdom accumulated over thousands of years; to manage to congregate through his intelligence all that had been done over thousands of years. When nature and artefact coexist in a perfect equilibrium, then what is attained is the supreme stage of art or the silence of things.”<sup>1</sup> This words gave the idea that exist one past that help the architect to create the one design the present. Therefore, having as object of study the work - written and designed - of Souto de Moura, the question of this work is: what is the importance of history in the act of designing on this architect?

This investigation began with the analysis of the written work of Souto de Moura, by reading of interviews and text of this architect, on his words noticed the presence of the names of Aldo Rossi, Robert Venturi and Álvaro Siza Vieira in issues related to the theme of history. In view of this, the work strategy has begun to understand the importance given by Rossi, Venturi and Siza of history in the act of design, through the analysis of his work, written and designed, in a respective chapter, presenting, in parallel, designs of Souto de Moura on it is noticed an association of strategies used in the act of designing. This three chapters are intended to understand the line of thought of each of those architects, for in the final chapter, reverse the discussion and analyze, first, the Souto de Moura work and expose, in parallel, the union point with the ideas of Rossi, Venturi and Siza about the importance of history in the act of designing.

---

<sup>1</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo – Interview to Eduardo Souto de Moura. [1998] Grated interview to Xavier Guell. *in* 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra reciente. Nº 5. p.135

## RESUMO

O tema em debate nesta dissertação, parte da curiosidade em compreender a seguinte frase de Souto de Moura: “Creio que a maior ambição de um arquiteto é ser anónimo; ser anónimo não é ser falsamente modesto, mas sim conseguir construir, num tempo, um espaço que possua a sabedoria acumulada durante milhares de anos: conseguir congregar com a sua inteligência aquilo que se fez ao longo de milhares de anos. Quando natureza e artefacto coexistem em perfeito equilíbrio, então alcança-se o estágio supremo da arte ou o silêncio das coisas”.<sup>2</sup> A frase suscitou a ideia de que existe um passado que auxilia o arquiteto na realização de um projeto no presente. Assim sendo, tendo como objeto de estudo da obra, escrita e projetada, de Souto de Moura, a questão que se levanta neste trabalho é: qual a importância da história no ato de projetar deste arquiteto?

A investigação iniciou-se com a análise da obra escrita de Souto de Moura, através da leitura de entrevistas e textos do mesmo, onde nota-se a presença dos nomes de Aldo Rossi, Robert Venturi e Álvaro Siza Vieira em questões associadas ao tema da história. Perante isso, a estratégia de trabalho passou por compreender, primeiramente, a importância dada por Rossi, Venturi e Siza à história no ato de projetar, através da análise da sua obra, escrita e projetada, num capítulo respetivo, apresentando, em paralelo, projetos realizados por Souto de Moura em que se nota uma associação de estratégias utilizadas no ato de projetar. Nestes três capítulos pretende-se compreender a linha de pensamento de cada um destes arquitetos para no capítulo final, reverter-se a discussão e analisar, primeiramente, a obra de Souto de Moura e apresentar, em paralelo, os pontos de união às estratégias de Rossi, Venturi e Siza sobre a importância da história no ato de projetar.

---

<sup>2</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo - Entrevista a Eduardo Souto de Moura. [1998] Entrevista concedida a Xavier Guell. *in* 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra recente. Nº 5. p.135



## ÍNDICE

INTRODUÇÃO . . . . .	8
----------------------	---

### A IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR:

I. via ALDO ROSSI. . . . .	14
----------------------------	----

II. via ROBERT VENTURI. . . . .	38
---------------------------------	----

III. via SIZA VIEIRA . . . . .	70
--------------------------------	----

IV. em SOUTO DE MOURA . . . . .	98
---------------------------------	----

BIBLIOGRAFIA . . . . .	112
------------------------	-----

REFERÊNCIA DAS IMAGENS . . . . .	118
----------------------------------	-----





# INTRODUÇÃO



A construção da questão da investigação da dissertação inicia-se com o trabalho realizado no 3º ano, na disciplina de História da Arquitetura Contemporânea, onde se analisaram entrevistas e textos escritos pelo arquiteto Souto de Moura para compreender a estratégia de trabalho que utilizou na realização do projeto de Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro em Pousada, entre 1980 e 1997. Nessa análise, destacou-se uma frase que orientou o desenvolvimento do trabalho no 3º ano, esta parecia levantar mais questões do que as que tinham sido exploradas no trabalho desse ano, e que considerei pertinente retomar no desenvolvimento da dissertação. A frase: “Creio que a maior ambição de um arquiteto é ser anónimo; ser anónimo não é ser falsamente modesto, mas sim conseguir construir, num tempo, um espaço que possua a sabedoria acumulada durante milhares de anos: conseguir congregar com a sua inteligência aquilo que se fez ao longo de milhares de anos. Quando natureza e artefacto coexistem em perfeito equilíbrio, então alcança-se o estádio supremo da arte ou o silêncio das coisas”,<sup>3</sup> aponta para a existência de um passado, de uma tradição, de uma história, que o arquiteto deve aceitar e recorrer na elaboração de um novo projeto, para tentar alcançar uma harmonia entre obra e contexto. Assim sendo, a dissertação centra-se na análise da estratégia de trabalho de Souto de Moura com a intenção de debater a seguinte questão: qual a importância da história no seu ato de projetar?

Ao analisar as entrevistas e textos escritos por Souto de Moura, nota-se que no seu discurso, perante a questão da importância da história no ato de projetar, surgem os nomes de Aldo Rossi, Robert Venturi e Álvaro Siza. Estes três arquitetos surgiram na vida de Souto de Moura, num momento crucial da sua formação académica. Em finais da década de 60 e inícios de 70, Souto de Moura iniciou sua colaboração no gabinete de Álvaro Siza Vieira. Souto de Moura defende que, nesse período, aprendeu com Siza a importância do arquiteto obter respostas eficazes para os problemas de projeto, através da *observação* da história e do contexto.<sup>4</sup> Além disso, Souto de Moura destaca o facto de Siza Vieira não trabalhar com uma linguagem única e fixa, deixa-se absorver pelas possibilidades arquitetónicas existentes e pelas ideias que outros arquitetos discutiam naquele período, como era o caso de Aldo Rossi e Robert

---

<sup>3</sup> “creo que la mayor aspiración de un arquitecto es ser anónimo; ser anónimo no es ser falsamente modesto, sino conseguir construir, en un tiempo, un espacio que posea la sabiduría acumulada durante miles de años; conseguir congrega con su inteligencia aquello que se hizo a lo largo de miles de años. Cuando naturaleza y artefacto coexisten en perfecto equilibrio, entonces se alcanza el estadio supremo del arte o el silencio de las cosas” SOUTO DE MOURA, Eduardo - Entrevista a Eduardo Souto de Moura. [1998] Entrevista concedida a Xavier Guell. in 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra reciente. Nº 5. p.135.

<sup>4</sup> Id. – Uma autobiografia pouco científica. in URSPRUNG, Philip; LOPES, Diogo Seixas; BANDEIRA, Pedro – Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método. p.143.

Venturi.<sup>5</sup> Estes dois arquitetos lançaram, no mesmo ano, respetivamente: *Arquitetura da Cidade* (1966) e *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (1966), que marcaram ideologicamente uma geração posterior de arquitetos. Souto de Moura insere-se nessa geração e assume que esses livros o fizeram compreender a arquitetura e a importância da história no ato de projetar. O arquiteto Souto de Moura destaca, também, a importância que teve para a sua formação como arquiteto, a aula que Aldo Rossi deu, em Santiago de Compostela, num seminário de projeto, na qual Rossi declarou que a arquitetura era uma disciplina autónoma explicando que as formas arquitetónicas provinham da cultura visual de cada arquiteto.<sup>6</sup> Por outro lado, Souto de Moura defende que Venturi pretende nos seus livros ressaltar, tal como Rossi, a importância da história mas não destaca tanto as formas existentes, Venturi focava-se principalmente sobre os métodos e as opções construtivas, encarando a história como algo operativo.<sup>7</sup> Assim sendo, a dissertação pretende compreender, num primeiro momento, a importância da história na obra de Rossi, Venturi e Siza, para, num segundo momento, confrontar com a própria estratégia de trabalho de Souto de Moura, com a finalidade de analisar que associações se podem estabelecer entre a obra destes três arquitetos e a posição de Souto de Moura sobre a importância da história no ato de projetar.

O método de trabalho da dissertação parte da análise do trabalho escrito por cada um dos três arquitetos estudados, através da leitura de textos produzidos pelos mesmos: *A Arquitetura da Cidade* e a *Autobiografia Científica* de Aldo Rossi; *Complexidade e Contradição em Arquitetura* e *Aprendendo com Las Vegas* de Robert Venturi; *Imaginar a Evidência* e *01 Textos* de Álvaro Siza. Ao mesmo tempo, que se transportam essas ideias para o ato de projetar, analisando obras realizadas pelos próprios, como por exemplo: *Teatro do Mundo* (1979-80) de Aldo Rossi; *Vanna House* (1962) de Robert Venturi; *Renovação de São Vitor* (1974-75) de Álvaro Siza; ou por outros arquitetos; com a intenção de compreender a aplicação das suas teorias na prática de projeto. Esta análise pretende confrontar-se com a realizada à obra, escrita e projetada, do arquiteto Souto de Moura, destacando a

---

<sup>5</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo - Entrevista a Eduardo Souto de Moura. [Dezembro, 2002] Entrevista concedida a Monica Daniele. in ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - Eduardo Souto de Moura. p.436

<sup>6</sup> Ibid. p.435.

<sup>7</sup> Id. - Entrevista a Eduardo Souto de Moura. [1998] Entrevista concedida a Xavier Guell. in 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra reciente. Nº 5. p. 131.

importância da história no ato de projetar. A dissertação organiza-se da seguinte forma: três capítulos onde se debate, respetivamente, a obra de Aldo Rossi, Robert Venturi e Álvaro Siza, para compreender a importância que estes arquitetos dão à história no ato de projetar; analisando, em paralelo, projetos de Souto de Moura, onde se observam associações entre as ideias defendidas pelos três arquitetos estudados e a estratégia de trabalho de Souto de Moura; e um capítulo conclusivo que expõe a visão de Souto de Moura sobre a importância da história no ato de projetar, analisando, em paralelo, como a sua obra se associa à dos três arquitetos anteriormente estudados.



A IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

I.VIA ALDO ROSSI





No início do livro *Autobiografia Científica*, Aldo Rossi defende que “para compreender a arquitetura ou a explicar devo novamente percorrer as coisas ou as impressões, descrever ou procurar um modo de descrever”.<sup>8</sup> Rossi pretende demonstrar a importância do arquiteto *observar* a cidade, compreendendo que estas são constituídas pela acumulação do *saber* arquitetónico que servem de “sinais, símbolos, advertências”,<sup>9</sup> para a conceção dos projetos na atualidade. Não aceitando assim obras que não utilizem esse *saber* arquitetónico que a cidade disponibiliza para a realização de novos projetos. O arquiteto afirma que “o objeto, faça parte do campo ou da cidade, é uma relação de coisas; não existe uma pureza do desenho que não seja a recomposição de tudo isto e o artista”.<sup>10</sup> Assim sendo, segundo Rossi, um projeto de arquitetura deve perseguir uma “trama de nexos, de recordações, de imagens embora saiba que por fim deverá escolher esta ou aquela solução, por outro lado, o original, verdadeiro ou presumível, será um objeto obscuro que se identifica com a cópia”.<sup>11</sup>

Rossi expõe como a Lombardia, região onde viveu maior parte da sua vida, teve um papel fundamental para a conceção de alguns dos seus projetos.<sup>12</sup> O arquiteto destaca a importância do ato de *observar* como uma estratégia basilar do seu trabalho: “Talvez a observação das coisas tenha sido a minha mais importante educação formal, depois, a observação transformou-se numa memória destas coisas. Agora, parece-me vê-las a todas como se fossem instrumentos numa fila perfeita; alinhados como num herbário, numa listagem, num dicionário. Mas esta listagem entre a imaginação e memória não é neutra, ela regressa sempre a alguns objetos e, nestes, participa também na sua deformação ou, de algum modo, na sua evolução”.<sup>13</sup> Compreende-se assim o facto de Aldo Rossi afirmar que as ligações entre a Lombardia e as suas obras provinham da incorporação de “sensações antigas com impressões novas”,<sup>14</sup> produzindo projetos que se relacionam com o passado mas, ao mesmo tempo, são conscientes das necessidades do presente: “Detestamos os realizadores que desvirtuam o texto e ignoram os tempos; esta é uma das regras fundamentais da arquitetura e do teatro, o rito e, portanto, o momento em que se executam as

<sup>8</sup> ROSSI, Aldo - *Autobiografia Científica*. p.21

<sup>9</sup> *Ibid.* p.48

<sup>10</sup> *Ibid.* p.45

<sup>11</sup> *Ibid.* p.63

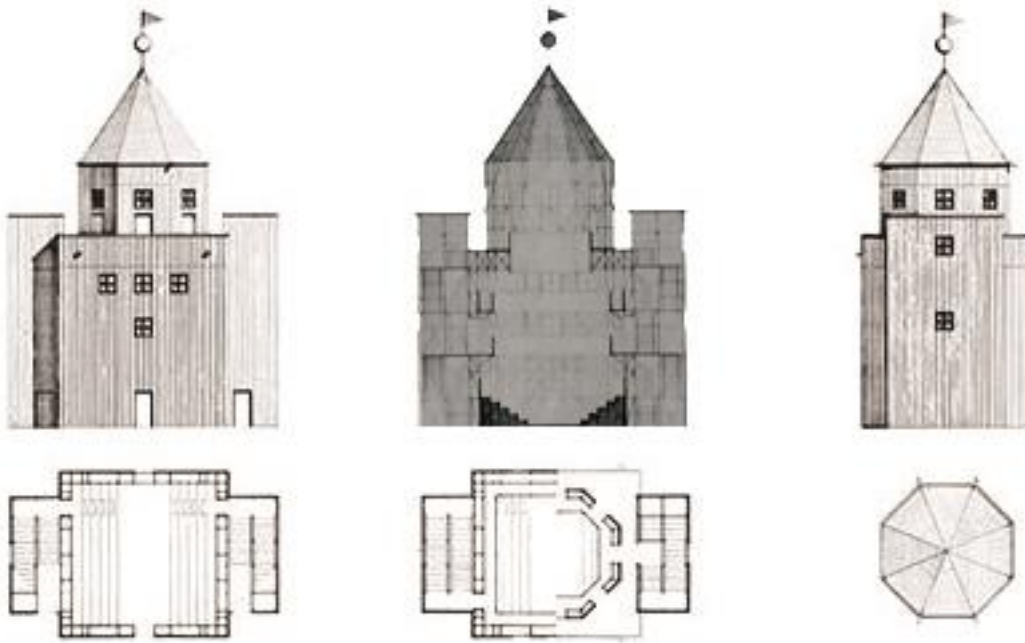
<sup>12</sup> *Ibid.* p.116

<sup>13</sup> *Ibid.* p.49

<sup>14</sup> *Ibid.* p.116

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

TEATRO DO MUNDO | ALDO ROSSI | BIENAL DE VENEZA DE 79



I.1. Alçados | Cortes | Plantas



I.2. a I.5. Desenhos realizados pelo arquiteto Rossi no ato de projetar



I.6. “O emergir das relações entre as coisas, mais do que as próprias coisas, coloca sempre significados novos.”<sup>22</sup>

ações”.<sup>15</sup> Nota-se a presença dessa ideia no projeto que Aldo Rossi executou para a Bienal de Teatro e Arquitetura de Veneza, no ano de 1979 – o Teatro do Mundo. A ideia da Bienal era recordar os teatros que navegavam pela lagoa e caracterizavam a imagem da cidade, em pleno século XVIII.<sup>16</sup> Estando o Teatro localizado sobre a água, o navio apareceu como uma referência direta do projeto,<sup>17</sup> a intenção do arquiteto, com essa associação, era permitir que das janelas do Teatro se pudesse observar “a passagem dos vaporetos e dos navios como se estivesse a bordo de outro navio e estes outros navios entravam na imagem do teatro constituindo a verdadeira cena fixa e móvel”.<sup>18</sup> Assim sendo, Rossi pretendia alcançar uma imagem do Teatro resultante do ato simultâneo de *ver* e *ser visto*. Este desejo associa também a obra ao Farol “um lugar para se ser observado mas também donde observar. O farol, a *lighthouse*, a casa de luz, são construções do mar e no mar”<sup>19</sup> (fig.I.2). Além disso, esta obra pretendia relacionar-se com as formas arquitetônicas que caracterizam as margens da lagoa de Veneza.<sup>20</sup> Nota-se essa vontade ao observar alguns dos desenhos realizados pelo arquiteto para a concepção da obra, em que o Teatro não aparece de forma isolada, mas sim em conjunto com outros edifícios, sendo que nem todos seriam obras existentes nas margens da lagoa (fig.I.3 a I.5). Rossi, para justificar essa situação, afirma que “as analogias são infundáveis e colocadas em confronto, nesta cidade análoga por excelência.”<sup>21</sup> Assim sendo, se a intenção do Teatro era exaltar uma imagem de Veneza, este deveria ser capaz de estabelecer inúmeras associações, tal como a própria cidade emprega, alcançando uma obra com um simbolismo e imagem singular. Sendo essa singularidade obtida através do confronto entre diferentes associações: “o emergir das relações entre as coisas, mais do que as próprias coisas, coloca sempre significados novos.”<sup>22</sup>

Aldo Rossi defende que a estratégia de trabalho que se concentra na confrontação de diferentes associações implica uma base de trabalho ordenada. O arquiteto desconfiava dos que exaltavam a desordem, sentindo que são esses mesmos arquitetos os que aparentam não possuir as ferramentas necessárias para a alcançar.<sup>23</sup> Assim sendo, Rossi afirma ter trabalhado com base na ordem

<sup>15</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.92

<sup>16</sup> BRAGHIERI, Gianni - Aldo Rossi. p.116

<sup>17</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.102

<sup>18</sup> Ibid. p.102 e 103

<sup>19</sup> Ibid. p.106

<sup>20</sup> BRAGHIERI, Gianni - Aldo Rossi. p.116

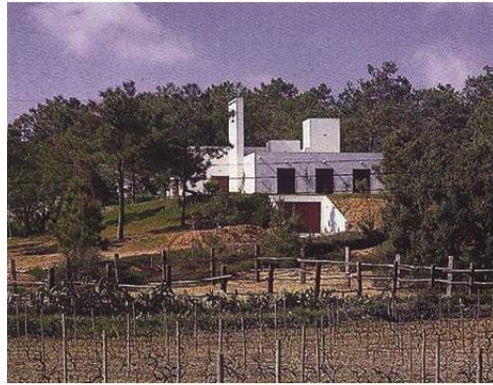
<sup>21</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.107

<sup>22</sup> Ibid. p.45

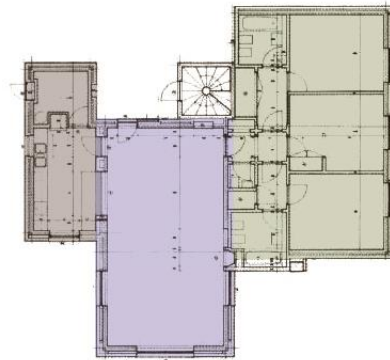
<sup>23</sup> Ibid. p.87

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

CASA DE BAIÃO | 1990-1993 | SOUTO DE MOURA | CASA DE TAVIRA | 1991-1994



I.7. e I.8. Implantação das Casas



I.9. e I.10. Plantas das Casas com escalas iguais e Esquema de organização dos espaços interiores:  
■ Cozinha e Serviços    ■ Zona de Estar    ■ Zona de Quartos



I.11. e I.12. Fachada Sul das Casas

e na regra, explicando a sua decisão da seguinte forma: “não por conformismo ou necessidade de ordem, pelo contrário, se tivesse de fazer um quadro psicológico acho que tudo isto é mais forte agora, porque via os limites, tantas vezes estúpidos, de quem saía desta ordem.”<sup>24</sup> O arquiteto defende assim que a sua estratégia de trabalho procura o “núcleo de um facto”<sup>25</sup> que, segundo o arquiteto, normalmente é simples. Sendo essa simplicidade, o reator dos fatores que induzem a existência da desordem: “importa-me conhecer este núcleo para saber em que medida os seus desenvolvimentos são por assim dizer, internos e em que medida são induzidos: deformações, desmoronamentos, modificações.”<sup>26</sup>

Ao se observar a obra de Souto de Moura nota-se que o arquiteto, em certo momento do seu percurso profissional, sentiu necessidade em se afastar das regras e estratégias utilizadas em outras obras de sua autoria: “cheguei a um ponto em que comecei a pensar que estava a roçar um certo mecanismo, tanto na implantação, como na tipologia ou nos materiais, e surgiram uma serie de situações nas quais esse tipo de linguagem não era possível de ser aplicada. Como no caso da Casa de Tavira.”<sup>27</sup> Este projeto realizado entre 1991 e 1994 levou o arquiteto a procurar outras soluções arquitetónicas como referência, devido ao facto de Souto de Moura considerar que a estratégia utilizada em outros projetos seus, como por exemplo a utilizada na Casa de Baía (1990-1993), em que escavou o terreno para implantar um volume único que contém todos os espaços da casa (fig.I.7), não era uma solução que garantisse uma resposta eficaz às necessidades do contexto da Casa de Tavira<sup>28</sup>(fig. I.8). Por isso, a Casa de Tavira formalmente é constituída por variados volumes, em que cada um deles corresponde a uma função específica do programa: um volume para serviços, outro para a zona de estar e outro para os quartos <sup>29</sup>(fig.I.10). Além disso, o arquiteto considerou que não era coerente nesta obra “realizar um jogo de planos mais abstratos, de transparências

<sup>24</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.91

<sup>25</sup> Ibid. p.98

<sup>26</sup> Ibid. p.98 e 99

<sup>27</sup> “Llegué a un punto en el que empecé a pensar que estaba rozando un cierto mecanismo tanto en la implantación, como en la tipología o en los materiales, y aparecieron una serie de situaciones en las que ese tipo de lenguaje no era posible aplicarlo.” SOUTO DE MOURA, Eduardo - De lo Privado a lo Público. Cambios de Escala: Extracto de una Conversación con Eduardo Souto de Moura [Porto, 15 de Abril, 2004]. Entrevista concedida a Ricardo Meri. in TC cuaderno: Eduardo Souto de Moura obra reciente. N° 64. p.228

<sup>28</sup> Ibid. p.228

<sup>29</sup> Id. in 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra reciente. N° 5. p.22 e 23

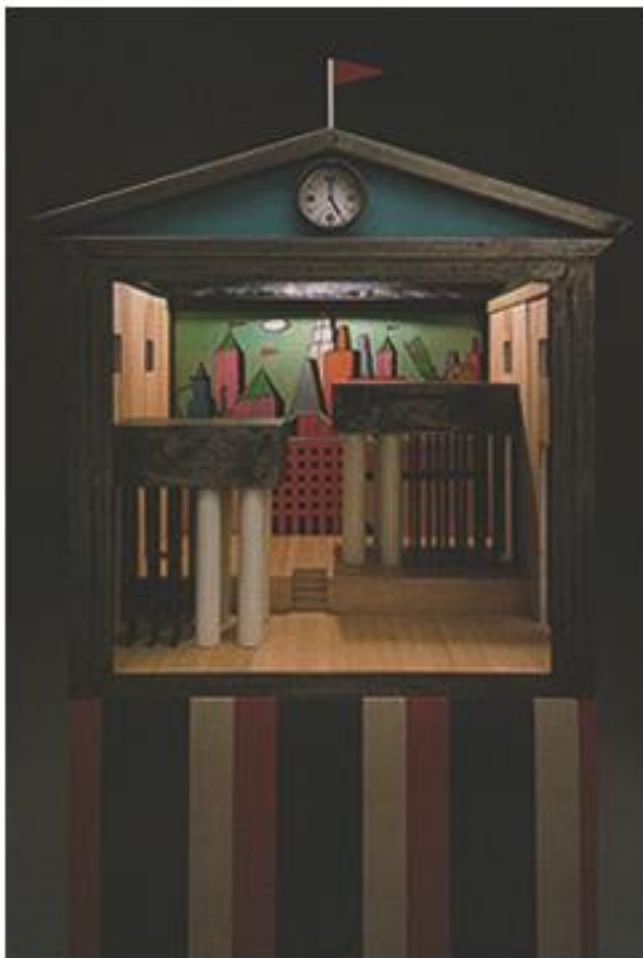


## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

TEATRINHO CIENTÍFICO | ALDO ROSSI | 1978



I.13. Desenhos da concepção construtiva do Teatrino Científico



I.14 a I.16. Teatrino Científico e desenhos realizados pelo arquiteto Rossi

“O Teatrino Científico era o teatro da memória mas porque entendia teatro como memória, como repetição”<sup>42</sup>

e opacidades”,<sup>30</sup> optando por abrir janelas e portas, trabalhando assim com os espaços em negativo na parede.<sup>31</sup> Souto de Moura visitou intencionalmente as igrejas da cidade para encontrar referências que o auxiliassem na busca de uma nova estratégia de trabalho.<sup>32</sup> O arquiteto assume como este projeto foi desafiante mas garante que, ao mesmo tempo, este o despertou para novas possibilidades de trabalho: “cheguei à conclusão de que existem na arquitetura situações diferentes, com esquemas que neste momento me interessam muito explorar”<sup>33</sup> No projeto para a Casa de Tavira nota-se a presença da ideia de Rossi, de que as deformações existentes num projeto devem surgir da vontade deste responder às características próprias do contexto onde se insere,<sup>34</sup> Aldo Rossi expõe essa ideia recorrendo à afirmação de Walter Benjamin: “eu sou deformado pelas conexões, com tudo aquilo que me rodeia.”<sup>35</sup>

Aldo Rossi, no seu livro *Autobiografia Científica*, reconhece a importância da arquitetura ficar armazenada na nossa memória: “a arquitetura para ser grande deve ser esquecida ou colocar apenas uma imagem de referência que se confunde com as recordações.”<sup>36</sup> O arquiteto afirma que esse ato apenas é alcançado quando existe uma sensação de identidade com o lugar: “cada lugar é recordado na medida em que se torna um lugar de afeição ou que com ele estamos identificados.”<sup>37</sup> Para tentar expor essa ideia, Rossi apresenta a estratégia utilizada para a elaboração do Teatrinho Científico, realizado em 1978. Esta obra pretendia tornar-se numa experiência arquitetónica<sup>38</sup> e pode-se classifica-la de três formas distintas: máquina, jogo ou teatro<sup>39</sup> (fig.I.14). A obra é constituída por peças associadas a referências ou obras da autoria do arquiteto, como por exemplo a “cabana da casa dos estudantes de Chieti, os desenhos das cabanas de Elba, as palmeiras e as casas de Sevilha”<sup>40</sup> (fig.I.15 e I.16). Esta estratégia que parte da conceção de um espaço a partir da repetição

<sup>30</sup> “realizar un juego de planos más abstractos, de transparentes y opacos.” SOUTO DE MOURA, Eduardo - De lo Privado a lo Público. Cambios de Escala: Extracto de una Conversación con Eduardo Souto de Moura [Porto, 15 de Abril, 2004]. Entrevista concedida a Ricardo Meri. in TC cuaderno: Eduardo Souto de Moura obra reciente. Nº 64. p.228

<sup>31</sup> Ibid, p.228

<sup>32</sup> Id. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.170

<sup>33</sup> “Llegas a la conclusion de que existen en la arquitectura situaciones diferentes, con esquemas que en este momento me interesa mucho explorar” Id. in CUITO, Aurora (coord.) - Eduardo Souto de Moura. p.48

<sup>34</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.45

<sup>35</sup> BENJAMIN, Walter. in Ibid. p.45

<sup>36</sup> Ibid. p.77

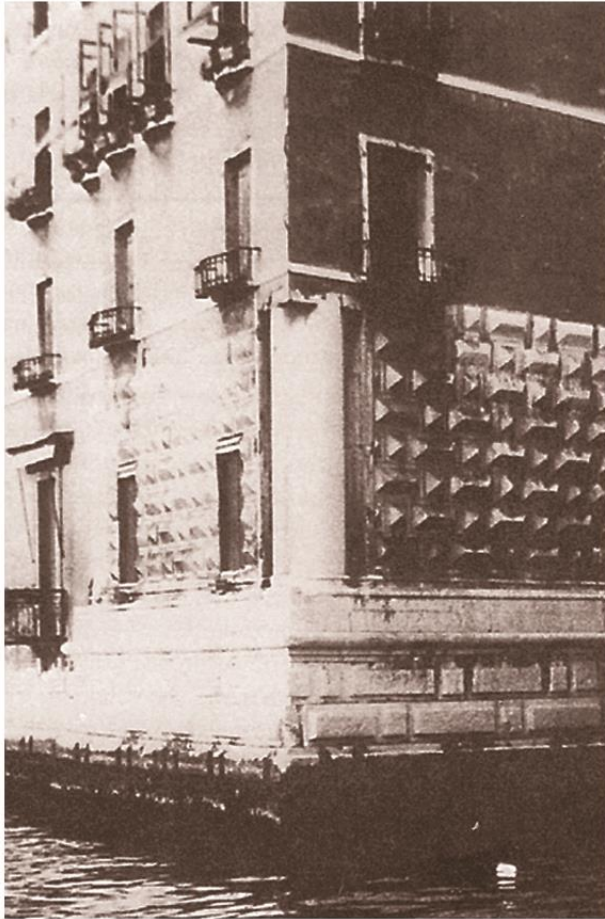
<sup>37</sup> Ibid. p.70

<sup>38</sup> BRAGHIERI, Gianni - Aldo Rossi. p.100

<sup>39</sup> Ibid. p.100

<sup>40</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.58

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR



I.17. COLUNA DO FILARETE | VENEZA  
“Um símbolo da arquitetura devorada pela vida que a circunda.”<sup>45</sup>



I.18. ABADIA DE SAN GALGANO | TOSCANA  
“Onde o abandono é o início do projetar.”<sup>47</sup>



de outros, levou o arquiteto a afirmar que esta permite alcançar a imprevisibilidade: “tornava-se um laboratório onde o resultado da mais lúcida experiência era sempre inesperado; nada pode ser mais imprevisível que um mecanismo repetitivo.”<sup>41</sup> Assim sendo, esta obra apresenta a relação que Rossi estabelece entre o ato de repetir, de usar imagens de referência e a importância da memória na arquitetura e no teatro: “é verdade que o teatrino científico era o teatro da memória mas porque entendia teatro como memória, como repetição”<sup>42</sup> Além disso, Rossi refere que o Teatrino Científico pode ser encarado como um fragmento, uma ocasião,<sup>43</sup> afirmando que esse tema o fascina particularmente, como uma possível estratégia a recorrer no ato de projetar: “este poder usar pedaços de mecanismos cujo sentido geral em parte se perdeu sempre me interessou, até formalmente.”<sup>44</sup> O arquiteto apresenta como exemplo, o seu encanto pela Coluna de Filarete, em Veneza, defendendo que esta “na sua absoluta pureza formal, sempre me pareceu como que um símbolo da arquitetura devorada pela vida que a circunda”<sup>45</sup> (fig.I.17). Esta atração pelo fragmento associa-se à visão de Aldo Rossi sobre a ruína, expondo a Abadia de San Galgano, na Toscana, como um exemplo claro do seu posicionamento.<sup>46</sup> Rossi defende que nesta ruína se nota claramente o processo de passagem da arquitetura em natureza: “onde o abandono é o início do projetar, onde o abandono se identifica com a esperança”<sup>47</sup> (fig.I.18).

Na reconversão de uma ruína no Gerês, elaborada entre 1980 e 1982, que corresponde ao primeiro projeto que Souto de Moura elaborou em gabinete próprio, no qual, o arquiteto afirma que ficou “fascinado pela quase identificação da Arquitetura, material artificial com a natureza, porque a ruína deixa de ser Arquitetura e passa a ser natureza”<sup>48</sup> (fig.I.21). A estratégia de trabalho de Souto de Moura passou pela permanência da imagem da ruína intervindo o mínimo possível, de forma a garantir apenas que o celeiro arruinado se pudesse tornar num espaço habitável.<sup>49</sup> Assim sendo, o arquiteto executou um plano de vidro para a fachada Sul (fig.I.20), construiu uma cobertura, já que o telhado existente anteriormente tinha cedido, manteve os muros e as suas aberturas, executando apenas uma porta na fachada Este que

<sup>41</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.58

<sup>42</sup> Ibid. p.109

<sup>43</sup> Ibid. p.57

<sup>44</sup> Ibid. p.33

<sup>45</sup> Ibid. p.33

<sup>46</sup> Ibid. p.85

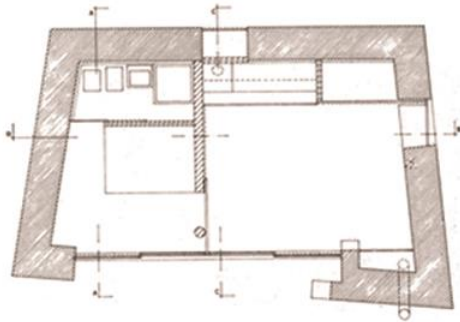
<sup>47</sup> Ibid. p.85

<sup>48</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo - A Ambição à obra Anónima. [Lisboa, Outubro, 1993] Entrevista concedida a Paulo Pais. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.28

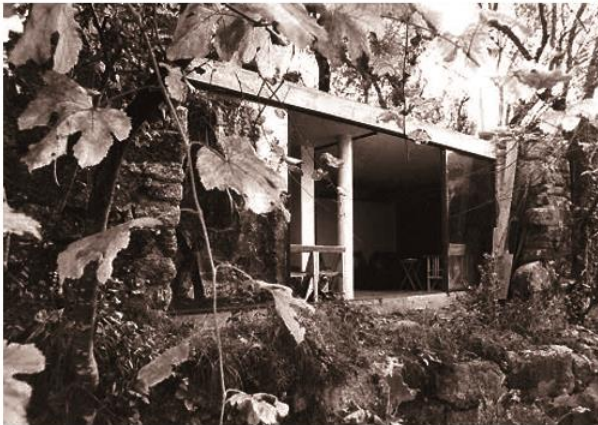
<sup>49</sup> Id.in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.37

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

RECONVERSÃO DE UMA RUÍNA NO GERÊS | SOUTO DE MOURA | 1980-1982



I.19. Planta da Casa  
“Por dentro, foi o que a planta deu”<sup>48</sup>



I.20. Fachada Sul da Casa  
“À frente, tudo em vidro para a água”<sup>48</sup>



I.21. Fachada Este e Norte da Casa  
“Fascinado pela quase identificação da Arquitetura, material artificial com a natureza, porque a ruína deixa de ser Arquitetura e passa a ser natureza.”<sup>48</sup>

permitia o acesso à casa.<sup>50</sup> Segundo o próprio arquiteto, a obra pode ser descrita pelas palavras de Apollinaire: “preparei a hera e a tempo uma ruína mais bela que as outras”.<sup>51</sup> A estratégia utilizada por Souto de Moura relaciona-se com o defendido por Rossi sobre a ruína ser a passagem da obra à natureza pois Souto de Moura pretendia que a reconversão da ruína no Gerês fosse “quase obra natural, anónima”<sup>52</sup> (fig.I.21).

Rossi defende que independentemente dos retores da estratégia de projeto tomada, que por exemplo no caso da obra apresentada anteriormente de Souto de Moura foi a permanência da imagem de uma ruína, o arquiteto deve ter consciente que a solução encontrada deve garantir novas possibilidades de uso do espaço. Aldo Rossi afirma, por isso, que “a dimensão de uma mesa, ou de uma casa, é muito importante; não como pensavam os funcionalistas, para desempenhar uma determinada função mas para permitir mais funções (...) para permitir tudo o que na vida é imprevisível.”<sup>53</sup> O que Rossi pretende ao defender esta ideia, não é afastar o projeto da função, mas sim ressaltar o facto de que as funções se alteram mais rapidamente do que as formas arquitetónicas. Para tal, apresenta, como exemplo, as seguintes transformações funcionais: “palácios habitados por numerosas famílias, conventos transformados em escolas, anfiteatros transformados em campos de bola.”<sup>54</sup> Para reforçar esta ideia, Aldo Rossi apresenta o Palácio da Razão de Pádua, construído em duas fases: a primeira em 1218 e a segunda em 1306. O arquiteto salienta o facto de este edifício ser capaz de albergar inúmeras funções que não estão totalmente dependentes da sua forma construída, mas que é exatamente essa forma que fica registada na memória do utilizador (fig.I.22 a I.24): “fica-se sobretudo impressionado pela pluralidade de funções que um palácio deste tipo pode conter e por estas funções serem, por assim dizer, totalmente independentes da sua forma, e no entanto é esta forma que nos fica gravada, que vivemos e percorremos.”<sup>55</sup> Outro exemplo, a que Rossi recorre, é à transformação do Palácio Diocleciano de Spalato (fig.I.25) na cidade croata de Split (fig.26), no qual os antigos percursos e pátios do Palácio deram lugar, respetivamente, às ruas e praças da cidade. Este processo de transformação, demonstra segundo o arquiteto: “a riqueza infinita das

<sup>50</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.37

<sup>51</sup> “*preparer au lierre et au temps une ruine plus belle que les autres*” APOLLINAIRE. in Ibid. p.37

<sup>52</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo - A Ambição à obra Anónima. [Lisboa, Outubro, 1993] Entrevista concedida a Paulo Pais. in Ibid. p.28

<sup>53</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.27

<sup>54</sup> Ibid. p.115

<sup>55</sup> Ibid. p. 36

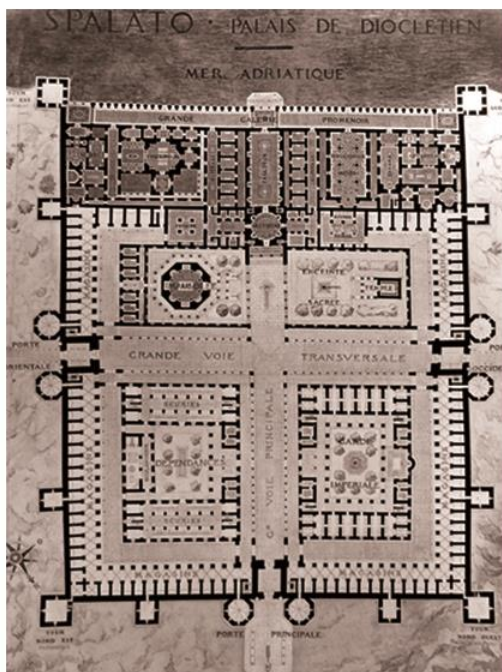


## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR



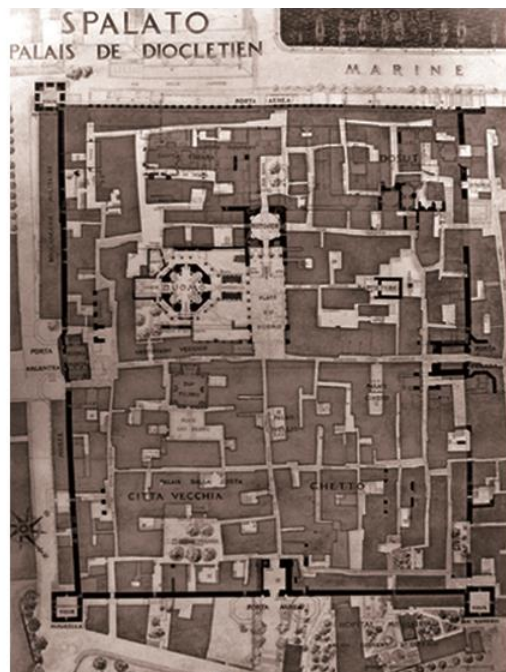
I.22. a I.24. PALÁCIO DA RAZÃO DE PÁDUA | 1218 e 1306

“Fica-se sobretudo impressionado pela pluralidade de funções que um palácio deste tipo pode conter e por estas funções serem, por assim dizer, totalmente independentes da sua forma, e no entanto é esta forma que nos fica grávida, que vivemos e percorremos.”<sup>55</sup>



I.25. Planta do PALÁCIO DE SPALATO

“A riqueza infinita das transformações analógicas na arquitetura quando esta opera sobre formas precisas.”<sup>56</sup>



I.26. Planta da CIDADE DE SPLIT

transformações analógicas na arquitetura quando esta opera sobre formas precisas.”<sup>56</sup> Além disso, este exemplo aponta como possibilidade, a utilização da composição formal da cidade como imagem de referência, para a conceção de formas arquitetónicas. Por outro lado, Rossi defende que o próprio arquiteto pode sentir necessidade de refazer a sua obra, ou pelo menos parte dela. A intenção não é “de refazer para alterar (que é próprio das pessoas mais superficiais), mas de refazer por uma estranha vontade de profundidade do sentido das coisas, para ver que ação se desenvolve no mesmo contexto ou, vice-versa, de como isto, com ligeiras alterações, modifica a ação.”<sup>57</sup>

Um trabalho de Souto de Moura em que se nota a necessidade de alterar a obra com a finalidade de ela se adaptar a novas funcionalidades é o Mercado Municipal de Braga. A primeira intervenção no Mercado Municipal de Braga foi realizada por Souto de Moura entre 1980 e 1984. O terreno da obra era uma antiga quinta muralhada, localizada numa zona que se encontrava em processo de expansão na cidade de Braga. A casa da quinta situava-se na zona mais elevada e demarcava o encontro entre os dois caminhos longitudinais que passavam pelo terreno e o ligavam à cidade,<sup>58</sup> essa pré-existência indicou o lugar de implantação da obra: “Se o encontro era ali, na casa, o mercado ficou lá.”<sup>59</sup> A estratégia seguida neste projeto encontra relações com a transformação do Palácio de Spalato na cidade de Split,<sup>60</sup> (fig. I.25 e I.26) a intenção era tornar o terreno numa zona de passagem que o abrisse à cidade, que se encontrava em processo de desenvolvimento.<sup>61</sup> Além dessa associação, Souto de Moura utilizou como referência de projeto a Stoa Grega, que consistia num edifício de uso público, ladeado por colunas que remonta ao tempo da Grécia Antiga e permitia que os mercadores e artistas pudessem expor os seus produtos e a sua arte (fig. I.27). Assim sendo, Souto de Moura executou uma obra que tal como acontecia com as Stoa Gregas, através da presença de colunas, que sustentavam a pala que cobria o Mercado, criavam um espaço delimitado, que ao mesmo tempo, juntamente com os muros de suporte garantiam a permanência do percurso longitudinal existente no terreno (fig. I.28). Com o passar dos anos, a sociedade alterou de forma considerável o seu modo de viver e essas mudanças

<sup>56</sup> ROSSI, Aldo – *A Architectura da Cidade*. p.19

<sup>57</sup> *Ibid.* p.119

<sup>58</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. *in* TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.41

<sup>59</sup> *Ibid.* p.41

<sup>60</sup> *Id.* *in* 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra reciente. Nº 5. p.81

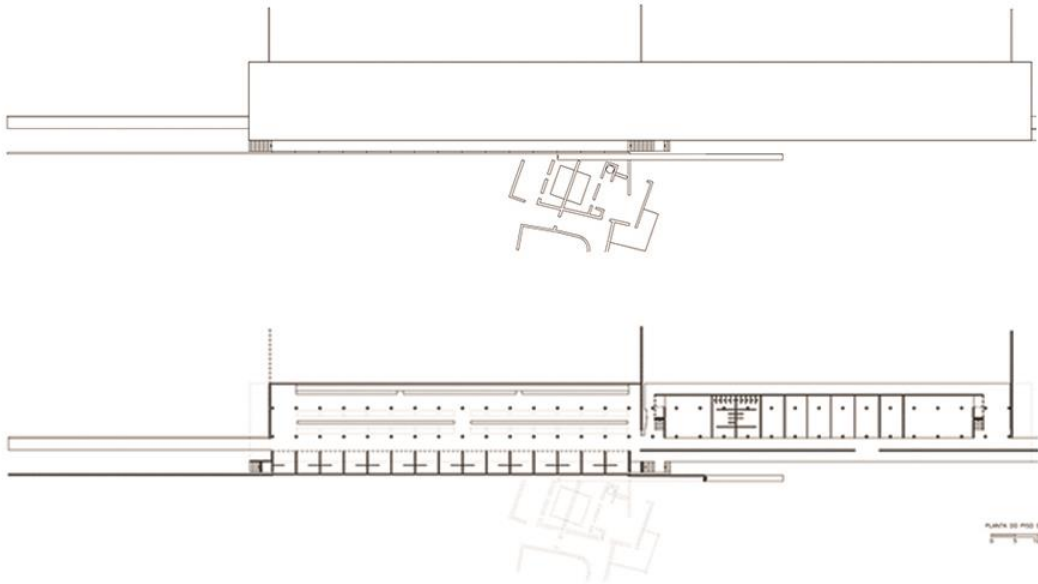
<sup>61</sup> GALIANO, Luís Fernández (ed) - *AV Monografías: Souto de Moura 1980-2012*. Nº151 (2011). p.24

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

MERCADO DE BRAGA | SOUTO DE MOURA | 1ª INTERVENÇÃO 1980-1984

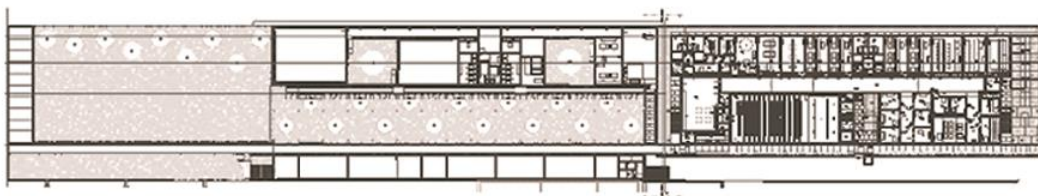


I.27. e I.28. A Stoa Grega como referência do projeto do Mercado de Braga



I.29. Planta de cobertura e do interior do Mercado de Braga – 1ª Intervenção

MERCADO DE BRAGA | SOUTO DE MOURA | 2ª INTERVENÇÃO 1999-2001



I.30. Planta da reconversão do Mercado em Escola de Dança e de Musica



I.31. Alçado da reconversão do Mercado em Escola de Dança e de Musica

refletiram-se na própria cidade. Em Braga, a zona de implantação do projeto foi invadida por construções, tanto a nível de habitação como de equipamentos, que não vieram complementar a função do edifício mas sim justificar o seu abandono.<sup>62</sup> O facto desta obra se ter tornado num símbolo da cidade e que era também especial para o próprio Souto de Moura por se tratar de uma das suas primeiras obras, levou a que o arquiteto fosse novamente chamado a realizar um projeto que desse resposta ao novo contexto existente.<sup>63</sup> Este trabalho devia albergar novas funções pois um mercado de frescos já não era viável. O projeto (fig. I.30 e 31) arrancou em 1999 e prolongou-se até 2001, prevendo a elaboração de duas escolas artísticas: numa primeira fase foi projetada uma escola de dança, situada na antiga zona de venda de fruta e legumes; numa fase posterior, uma escola de música localizada na ala norte do terreno<sup>64</sup>. A necessidade de retirar a antiga cobertura do Mercado, devido ao facto de esta estar a ceder, levou a que o percurso existente no terreno passasse a ser realizado de forma descoberta assemelhando-se a uma rua pedonal.<sup>65</sup> No processo de demolição da cobertura, Souto de Moura afirmou ter gostado de ver os ferros descarnados no topo das colunas, optando assim por manter as colunas (fig. I.35). O arquiteto defendeu, num entrevista feita pouco depois da segunda intervenção, que a leitura do jardim seria compreendida na sua totalidade, no momento em que as árvores crescerem e se relacionassem com as colunas,<sup>66</sup> no qual estas passariam a ser encaradas “como quase uma referência a árvores minerais”<sup>67</sup> (fig.I.33) Por outro lado, o arquiteto, num texto sobre a obra, refere as colunas como sendo “umas ruínas recém-criadas.”<sup>68</sup> Assim sendo, seja qual for a justificação dada ao facto de ter optado pela permanência das colunas o que ressalta nesse ato é a vontade do arquiteto de deixar um marco que relembra-se a primeira intervenção, um *fragmento* do seu primeiro projeto (fig.I.34 e I.35).

Aldo Rossi pretendia demonstrar a importância das formas arquitetónicas admitirem transformações, com a finalidade de garantir uma

<sup>62</sup> CUITO, Aurora - Eduardo Souto de Moura. Trad. Suzana Ramos. Lisboa: Dinalivro, 2004, p.48

<sup>63</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo - De lo Privado a lo Público. Cambios de Escala: Extracto de una Conversación con Eduardo Souto de Moura [Porto, 15 de Abril, 2004]. Entrevista concedida a Ricardo Meri. in TC cuaderno: Eduardo Souto de Moura obra reciente. Nº 64. p.233

<sup>64</sup> GALIANO, Luís Fernández (ed) - AV Monografías: Souto de Moura 1980-2012. Nº151 (2011). p.24

<sup>65</sup> Ibid. p.24

<sup>66</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo - De lo Privado a lo Público. Cambios de Escala: Extracto de una Conversación con Eduardo Souto de Moura. in TC cuaderno: Eduardo Souto de Moura obra reciente. Nº 64. p.233

<sup>67</sup> “casi como una referencia a árboles minerales” Ibid. p.233

<sup>68</sup> “newly minted ruins” MOLA, Francesc Zamora (ed.) – Eduardo Souto de Moura: architect. Barcelona: Loft, 2009, p.157



## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

MERCADO DE BRAGA | SOUTO DE MOURA | 1ª INTERVENÇÃO 1980-84 | 2ª INTERVENÇÃO 1999-2001



I.32 e I.33. A transformação do espaço de venda em jardim



I.34 e I.35. A permanência da coluna



resposta adequada às alterações das necessidades da sociedade, defendendo, em complemento dessa ideia, que os materiais e técnicas construtivas devem também suportar possíveis transformações na obra.<sup>69</sup> Rossi afirma assim que “o arquiteto deve preparar os instrumentos com a modéstia de um técnico; instrumentos de uma ação que apenas pode entrever, imaginar, mas sabendo também que o instrumento pode evocar e sugerir a ação.

Nas obras de Souto de Moura nota-se um cuidado dada à escolha dos materiais e da técnica construtiva aplicada, pretendendo com esse cuidado responder de forma adequada às exigências do contexto e do programa da obra. Como exemplo demonstrativo desta ideia, apresenta-se o projeto da Casa das Histórias, Museu da Paula Rego, realizado entre 2005 e 2009. O terreno de implantação continha uma mata que o arquiteto pretendia preservar, optando por posicionar o edifício numa esplanada existente no local, onde tinham existido uns antigos courts de ténis (fig.I.36). Formalmente o Museu perseguiu essa mesma vontade, adaptando-se à mata existente, o que levou o arquiteto a afirmar que o edifício “resultou numa espécie de positivo do negativo das árvores”<sup>70</sup> Anos mais tarde, Souto de Moura assumiu que essa intenção, de se relacionar com o exterior, já não era tão facilmente detetada devido ao facto de terem sido retiradas algumas árvores que justificavam a forma do edifício.<sup>71</sup> O Museu é formalmente constituído por diferentes volumetrias e formas geométricas que se unem através da utilização do mesmo material - o betão pigmentado de cor vermelha<sup>72</sup> (fig.I.39). O arquiteto afirmou que a cor escolhida para o betão - o vermelho - associa-o à cor dos antigos courts de ténis em terra batida que existiram no lugar da implantação,<sup>73</sup> defendendo que a cor do Museu iria “contrastar bem com o verde da massa vegetal envolvente.”<sup>74</sup> Souto de Moura expõe que a unidade da obra é reforçada “através da estereotomia das cofragens de madeira e do desenho dos vãos”,<sup>75</sup> afirmando que as estrias da cofragem se inspiram “no padrão de azulejos dos palacetes de Raul Lino.”<sup>76</sup> O arquiteto apresenta a importância que a Casa dos

---

<sup>69</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.22

<sup>70</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo - O Projeto. In Casa das Histórias Paula Rego: Eduardo Souto de Moura. Nº5. p.11

<sup>71</sup> Id. - Regresso a Casa/Homecoming. [Porto, Primavera, 2009]. Entrevista concedida a Nuno Grande. in Eduardo Souto de Moura (2005-2009). Nº146. p.18

<sup>72</sup> Id. - O Projeto. in Casa das Histórias Paula Rego: Eduardo Souto de Moura. Nº5. p. 11

<sup>73</sup> Ibid. p.12

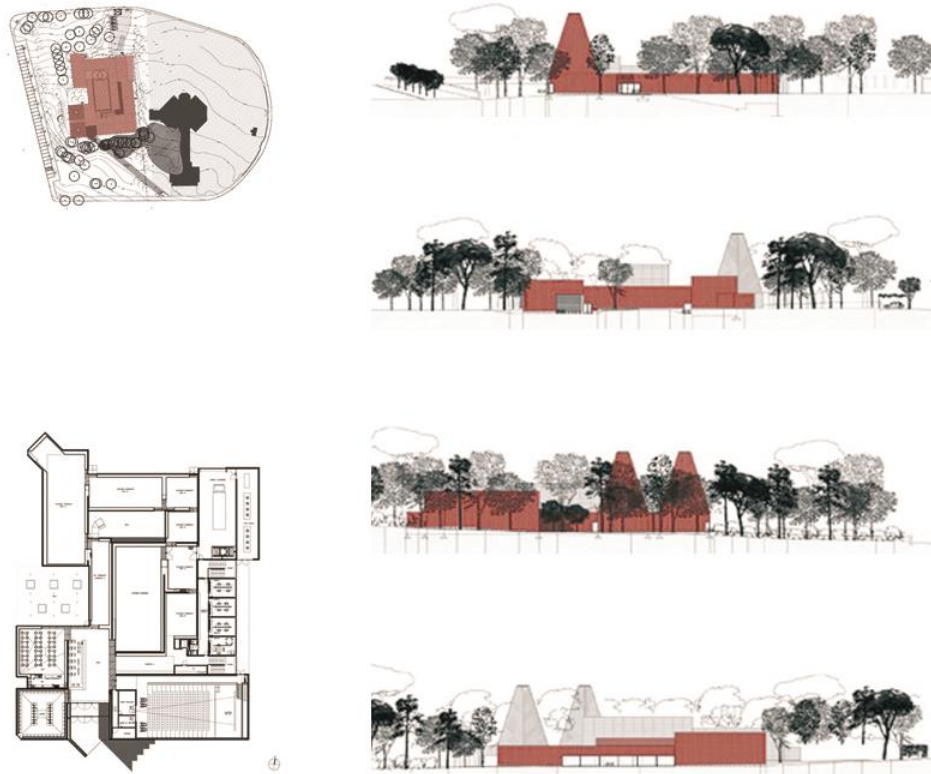
<sup>74</sup> Ibid. p.12

<sup>75</sup> Ibid. p.11

<sup>76</sup> “en el patrón de los azulejos de los palacetes de raul Lino.” SOUTO DE MOURA, Eduardo - Regresso a Casa/Homecoming. [Porto, Primavera, 2009]. Entrevista concedida a Nuno Grande. in Eduardo Souto de Moura (2005-2009). Nº146. p.18

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

CASA DAS HISTÓRIAS, MUSEU PAULA RÊGO | SOUTO DE MOURA | 2005-2009



I.36. a I.38 Implantação, Planta e Alçados do Museu



I.39. Casa das Histórias e a relação com a envolvente  
“o vermelho do museu vai contrastar bem com o verde da massa vegetal envolvente.”<sup>74</sup>

Penedos (1920), em Sintra (fig.I.40); e a Casa de Santa Maria (1902), em Cascais, ambas de Raul Lino, tiveram na elaboração do projeto.<sup>77</sup> Esses palacetes juntamente com a chaminé da cozinha do Mosteiro de Alcobaça (fig.I.41), segundo Souto de Moura, foram as referências que o auxiliaram na elaboração das duas pirâmides, que demarcam formalmente a cafetaria e a livraria do Museu<sup>78</sup> (fig.I.40; I.41 e I.44).

Para além das referências anunciadas por Souto de Moura como auxílio à execução da Casa das Histórias, o arquiteto Nuno Grande aponta uma possível associação explícita dessa obra com a obra de Rossi.<sup>79</sup> Ao se observar os desenhos realizados por Aldo Rossi, para o projeto do Cemitério de Moderna, de 1971, nota-se que o arquiteto recorre a uma cor avermelhada que se assemelha à utilizada por Souto de Moura no betão do Museu. Além dessa relação cromática, a forma cônica, que aparece nos desenhos do projeto do Cemitério, como remate do conjunto do edificado, mas que não chegou a ser executada em obra, relembra as formas piramidais do Museu (fig.I.42). O que o arquiteto Nuno Grande pretendia realçar na associação entre o Museu e a obra de Rossi é a ligação que o projeto de Souto de Moura exerce com as ideias contidas no livro *Autobiografia Científica*: “Souto de Moura desenvolve uma «arquitetura do nosso tempo» ainda que na realidade, repita «modelos antigos» - tal como defendia Rossi na sua *Autobiografia Científica* -, evocando arquétipos intemporais da iconografia urbana: torres, faróis, silos e chaminés, como as que marcam o perfil do Palácio de Sintra.”<sup>80</sup> Assim sendo, Nuno Grande apresenta a seguinte frase de Rossi: “É como o conceito de sacralidade em arquitetura; uma torre não é um símbolo de potência ou religioso. Penso em faróis e nas grandes chaminés cónicas do palácio de Sintra, em Portugal, nos silos e nas chaminés de fábricas. Estas últimas são as arquiteturas mais belas do nosso tempo ainda que não seja verdade que não repetem modelos de arquitetura; esta é outra tontice da crítica moderna ou modernista. O homem sempre construiu com uma intenção estética”<sup>81</sup> (fig. I.45). O arquiteto demonstra que o projeto da Casa das Histórias traduz a apreensão das ideias que Rossi pretendia transmitir com o seu livro sobre a importância da história no ato de projetar. Além disso, é possível compreender essa associação

<sup>77</sup> Id. - O Projeto. Casa das Histórias Paula Rego: Eduardo Souto de Moura. Nº5. p.11

<sup>78</sup> Ibid. p.11

<sup>79</sup> GRANDE, Nuno – O Palácio Escarlata. in GRANDE, Nuno; MILHEIRO, Ana Vaz; SOUTO DE MOURA, Eduardo (ed.) – Casa das histórias Paula Rego: arquitetura. p.12

<sup>80</sup> Ibid. p.12

<sup>81</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.115

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

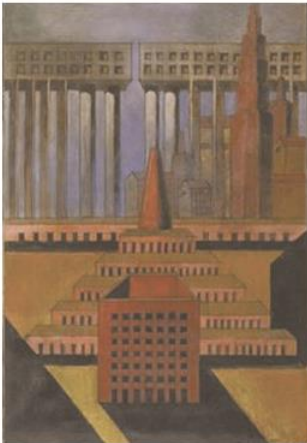
CASA DAS HISTÓRIAS, MUSEU PAULA RÊGO | SOUTO DE MOURA | 2005-2009



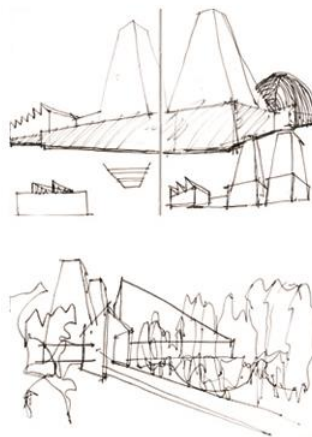
I.40. Casa dos Penedos | Raul Lino | 1920



I.41. Chaminé da cozinha do Mosteiro de Alcobaça



I.42. Desenho de Rossi do projeto do Cemitério de Moderna (1971)



I.43. Desenho de Souto de Moura do projeto do Museu



I.44. Pirâmide do Museu



I.45. Desenho de Aldo Rossi

“É como o conceito de sacralidade em arquitetura; uma torre não é um símbolo de potência ou religioso. (...) O homem sempre construiu com uma intenção estética.”<sup>81</sup>

através da metáfora utilizada por Souto de Moura: “é como nos animais, como nas baleias: são mamíferos vivem na água, não precisam de mãos, as mãos transformam-se em barbatanas, e aquilo tudo vai-se adaptando às situações climatéricas, sociais ou de modas, mas no fundo a base está lá.”<sup>82</sup> A sua intenção era demonstrar como a arquitetura parte sempre com base nas pré-existências, de referências conscientes ou do subconsciente, que permitem a criação de novos cenários como é possível de observar na Casa das Histórias.

---

<sup>82</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. *in* LACERDA LOPES, Carlos Nuno (ed) – *Arquitetura e Modos de Habitar*: Eduardo Souto de Moura. p.86



A IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

## II.VIA ROBERT VENTURI





No início do livro *Complexidade e Contradição na Arquitetura*<sup>83</sup>, Venturi recorre à crítica de T.S. Eliot sobre o uso - ou desuso - da palavra *tradição* na literatura inglesa: “nós raramente falamos de tradição...raramente aparece esta palavra se não como um sentimento de censura. E se alguma vez falamos num sentido vagamente favorável dá a entender que se trata de uma agradável reconstrução arqueológica...Sem dúvida, se a única forma de tradição, de transmissão do passado, consiste em seguir os caminhos da geração precedente com uma adição tímida ou cega aos seus êxitos, a «tradição» não se deveria certamente apoiar...a tradição tem um significado muito mais amplo”<sup>84</sup>. O arquiteto apoia esta crítica e considera que a mesma se aplica à arquitetura, tal como Eliot, Venturi defende que a história não se limita apenas ao estudo do passado como precedente: “o sentido histórico implica percepção, não apenas do passado como passado mas sim do passado como presente (...) Este sentido histórico, é um sentido tanto do não temporal como do temporal, é o que torna um escritor tradicional e ao mesmo tempo contemporâneo”<sup>85</sup>. Venturi pretende assim demonstrar que a arquitetura deveria assumir um novo posicionamento sobre a importância do estudo da história. Para a exposição da sua “visão histórica”<sup>86</sup>, utiliza o que o historiador Henry Hitchcock disse sobre o tema: “Faz um tempo, naturalmente, em que quase toda a investigação sobre a arquitetura do passado estava destinada à sua reconstrução exata; era um instrumento do «revivalismo». Isso já não se dá e há razões para supor que não se voltara a dar (...) Quando hoje reexaminámos ou descobrimos este ou outro aspeto nos edifícios antigos, não é com a ideia de copiar as suas formas, mas sim com a esperança de enriquecer amplamente novas sensibilidades que são totalmente o produto dos nossos dias”<sup>87</sup>. Venturi defende, ao citar H. Hitchcock, que o estudo da história já não se associa à cópia exata das formas arquitetónicas existentes, à vontade de reproduzir com

---

<sup>83</sup> VENTURI, Robert – Complejidad y contradicción en la arquitectura.

<sup>84</sup> “nosotros raras veces hablamos de tradición...Raras veces aparece esta palabra si no es en un sentido de censura. Y si alguna vez la hallamos en un sentido vagamente favorable, da a entender que se trata de una agradable reconstrucción arqueológica...sin embargo, si la única forma de tradición, de transmisión del pasado, consiste en seguir los caminos de la generación precedente con una adhesión tímida o ciega a sus éxitos, la «tradición» no se debería ciertamente apoyar...la tradición tiene un significado mucho más amplio.” ELIOT, Thomas Stearns – *Selected Essays: 1917-1932*. p.18. in *Ibid.* p.20

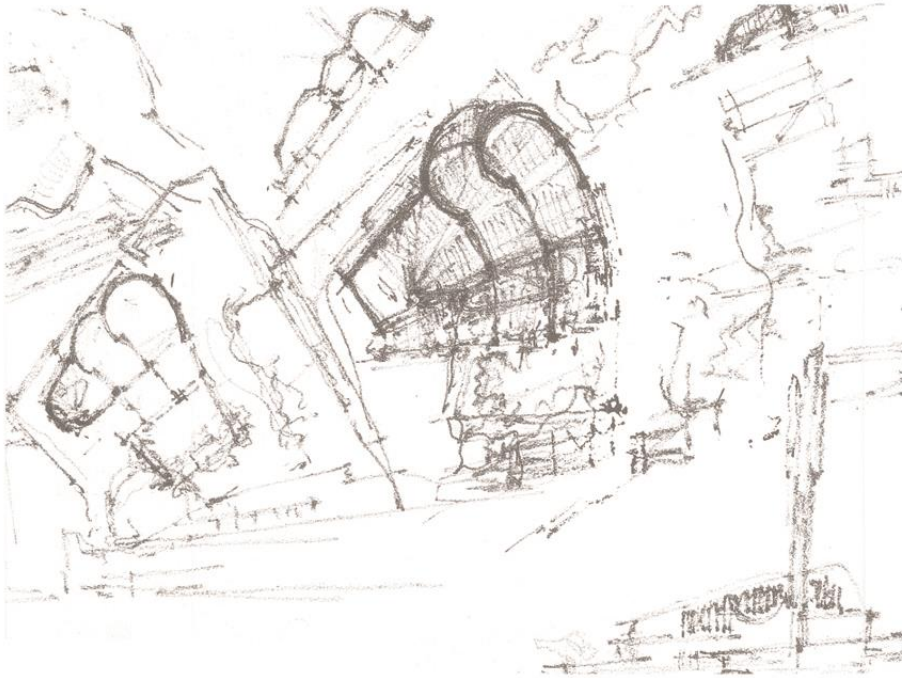
<sup>85</sup> “el sentido histórico implica percepción, no solamente del pasado como pasado, sino del pasado como presente (...) Este sentido histórico, es un sentido tanto de lo no temporal como de lo temporal, es lo que hace a un escritor tradicional, y al mismo tiempo, de su propia contemporaneidad” *Ibid.* p.20

<sup>86</sup> “visión histórica” *Ibid.* p.21

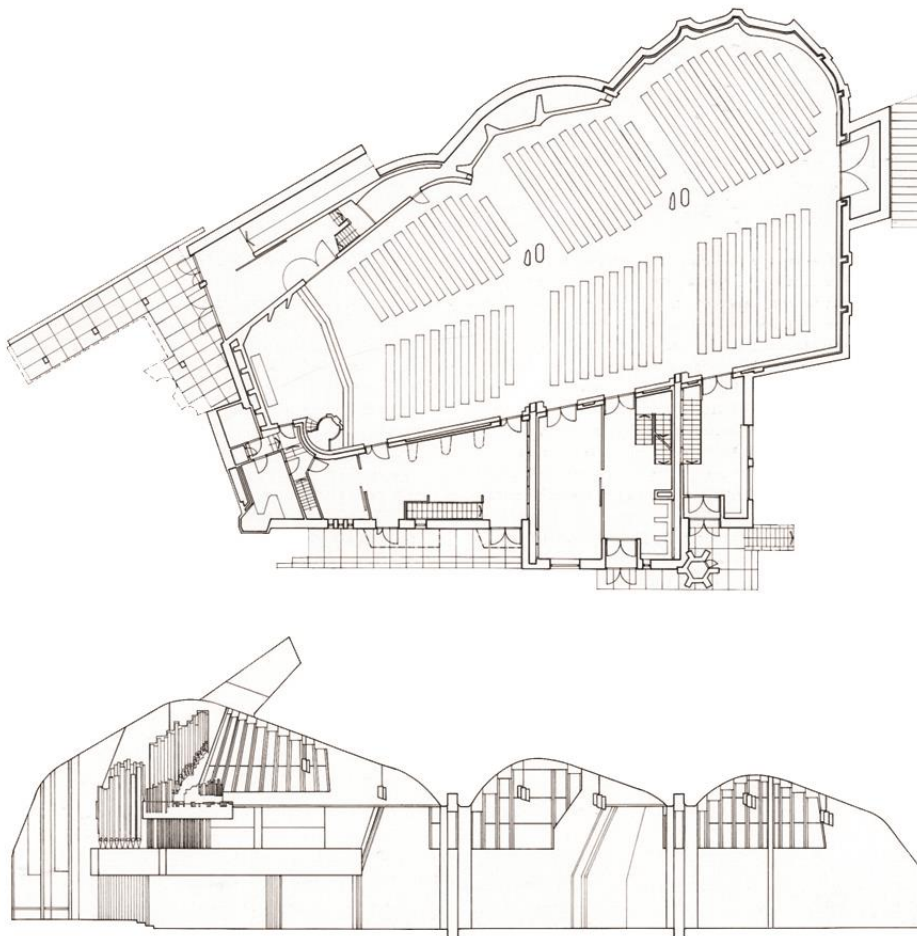
<sup>87</sup> “Hace un tiempo, naturalmente, casi toda la investigación sobre la arquitectura del pasado estaba destinada a su reconstrucción exacta; era un instrumento del «revivalismo». Eso ya no se da, y hay razones para suponer que no se volverá a dar. (...) Cuando hoy re-examinamos o descubrimos este u otro aspecto en los edificios antiguos, no es con la idea de copiar sus formas, sino más bien con la esperanza de enriquecer ampliamente nuevas sensibilidades que son totalmente el producto de nuestros días.” HITCHCOCK, Henry – Russell - *Perspecta 6*. in *The Yale Architecture Journal*. p.3. in *Ibid.* p.21 e 22

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

IGREJA DAS TRÊS CRUZES | ALVAR AALTO | IMATRA, FILÂNDIA | 1956-1959



II.1. Desenhos do projeto da Igreja



II.2. Planta e Corte Longitudinal da Igreja

“traduzir nos seus volumes a autêntica complexidade de uma planta dividida em três partes e a forma do teto acústico”<sup>93</sup>

exatidão o realizado no passado, mas sim à intenção de encontrar, nessas formas, pistas que ajudem a responder às necessidades do presente: “O processo de aprendizagem é algo paradoxo: observamos o que vem de trás, na história e na tradição, para avançar”<sup>88</sup>.

No prólogo do seu livro, Venturi explica a sua “visão histórica”,<sup>89</sup> com a intenção de demonstrar que se pretendia, no seu livro, refletir sobre o que se realizava na arquitetura daquela época, não podia apenas concentrar o seu debate em projetos realizados naquele período. O seu estudo deveria analisar, a partir de comparações, obras de diferentes períodos históricos, com a finalidade de encontrar pontos de relação – ou distância – entre as variadas soluções arquitetônicas,<sup>90</sup> que o ajudassem a formular o que o arquiteto considera ser a *Complexidade e Contradição na Arquitetura*. Nesse livro, Robert Venturi defende que a arquitetura deve ser complexa e contraditória, “com base na riqueza e na ambiguidade da experiência moderna, incluindo a experiência intrínseca da arte”,<sup>91</sup> esta arquitetura concilia vitalidade e validade, sendo uma atitude observável nos períodos maneiristas, que voltou a ganhar força como reação à suposta banalidade do movimento moderno<sup>92</sup>. Os arquitetos desse movimento, com a finalidade de obterem uma arquitetura purista, por vezes, suprimiam a complexidade e a contradição inerente à arquitetura. Venturi posiciona-se contra esta opção: “Prefiro os elementos híbridos aos «puros», os comprometidos aos «limpos», os distorcidos aos «retos», os ambíguos aos «articulados», os desvirtuados que às vezes são pouco originais, aos aborrecidos que às vezes são «interessantes», os convencionais aos «desenhados», os integradores aos «exclusivos», os redundantes aos simples, os reminiscentes que às vezes são inovadores, aos irregulares e equívocos aos diretos e claros”<sup>93</sup>. Venturi destaca, por isso, o trabalho de Le Corbusier e Alvar Aalto, considerando que esses foram dois importantes arquitetos do século XX por não terem optado pela busca da simplicidade através da redução e da exclusão. Venturi expõe, como exemplo, a Igreja de Imatra (fig.II.1),

<sup>88</sup> “El proceso de aprendizaje es algo paradójico: miramos atrás, a la historia y la tradición, para avanzar” VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN Denise S. - *Apriendedo de Las Veja: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. p.23

<sup>89</sup> “visión histórica” VENTURI, Robert – *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. p.21

<sup>90</sup> Ibid. p.19

<sup>91</sup> “basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte.”. Ibid. p.25

<sup>92</sup> Ibid. p.25 e 32

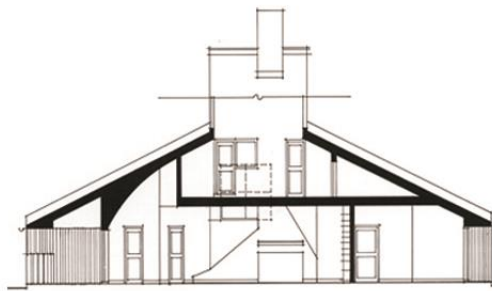
<sup>93</sup> “Prefiero los elementos híbridos a los «puros», los comprometidos a los «limpios», los distorsionados a los «rectos», los ambíguos a los «articulados», los tergiversados que a la vez son «interesantes», los convencionales a los «diseñados», los integradores a los «excluyentes», los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son inovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros.”. Ibid. p.25 e 32

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

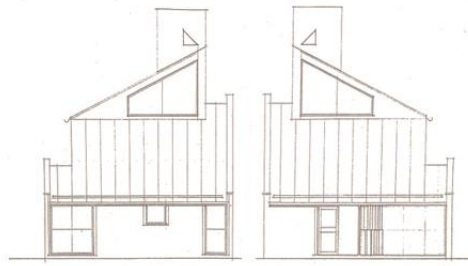
VANNA HOUSE | RESIDÊNCIA EM CHESTNUT HILL | VENTURI E RANCH | 1962



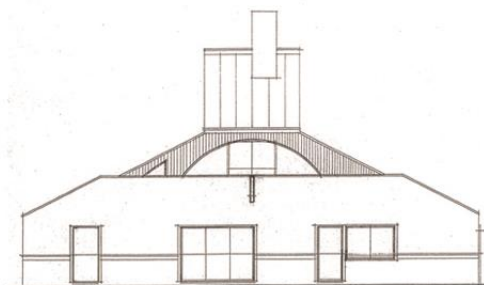
II. 3. Plantas da Casa



II.4. Corte Longitudinal da Casa

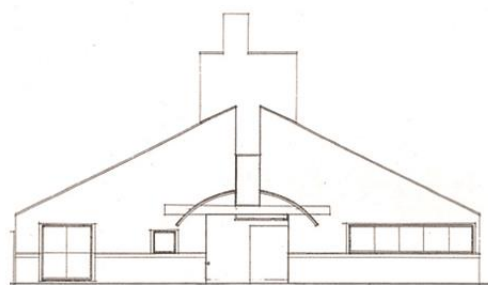


II.5. Alçados Laterais da Casa



II.6. Alçado das traseiras da Casa

“É complexa e simples, aberta e fechada, grande e pequena; alguns dos seus elementos são bons a um nível e maus a outro”<sup>94</sup>



II.7. Alçado da frente da Casa

realizada entre 1956 e 1959, de Alvar Aalto, declarando não apoiar os críticos que consideram “o conjunto da composição premeditadamente pitoresco”.<sup>94</sup> Segundo Venturi, Aalto decidiu “traduzir nos seus volumes a autêntica complexidade de uma planta dividida em três partes e a forma do teto acústico, esta igreja supõe um expressionismo justificado diferente do pitoresquíssimo deliberado da estrutura e dos espaços deixados ao acaso”<sup>95</sup> (fig.II.2). Assim sendo, a complexidade da Igreja de Imatra do arquiteto Alvar Aalto é justificada pela própria complexidade programática do edifício, distanciando-se claramente do pitoresco justificado apenas pelo desejo duma expressão formal complexa.

Ao se observar a *Vanna House* de Robert Venturi, realizada em parceria com Rauch, em 1962 e que se localiza em Chestnut Hill, nota-se que os arquitetos admitiram a complexidade e a contradição no ato de projetar: “é complexa e simples, aberta e fechada, grande e pequena; alguns dos seus elementos são bons a um nível e menos bons a outro; a sua ordem integra os elementos genéricos de uma casa em geral e os elementos circunstanciais de uma casa em particular”.<sup>96</sup> Ao se analisar as plantas e o corte da *Vanna House* (fig. II.3 e II.4) apreende-se que os espaços interiores, que compõem o programa da casa, são complexos e apresentam deformações, devido às necessidades particulares de cada um desses espaços mas também à vontade demonstrada pelos arquitetos em reduzir ao mínimo possível os espaços destinados apenas à circulação, o que os levou a produzir um desenho mais complexo nos pontos de inter-relação entre os restantes espaços. Por exemplo, nos pontos de ligação entre a sala e a entrada, a sala e a zona de quartos e a sala e a cozinha. Por outro lado, no exterior, a opção de terem realizado a fachada principal com a seguinte configuração – porta ao centro, janelas, chaminé e terminação triangular do telhado (fig.II.7) – indica, por um lado, a recriação de uma imagem que simboliza a ideia canónica da forma de uma casa e, por outro, a sua aparente simplicidade e regularidade exterior encerra a existência de uma complexidade e distorção no interior. O pretendido pelos arquitetos não é que essa dualidade - entre a complexidade interior e a regularidade exterior - seja

---

<sup>94</sup> VENTURI, Robert – *Complexidad y contradicción en la arquitectura*. p.31

<sup>95</sup> “traducir sus volúmenes la auténtica complejidad de una planta dividida en três partes y la forma del techo acústico, esta iglesia supone un expressionismo justificado diferente del pintoresquismo deliberado de la estructura y de los espacios dejados al azar”. Ibid. p.31

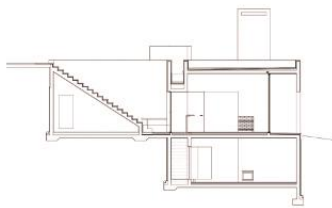
<sup>96</sup> “es complejo y simple, abierto y cerrado, grande y pequeño; algunos de sus elementos son buenos a un nivel y malos a otro; su orden integra los elementos genéricos de la casa en general y los elementos circunstanciales de una casa en particular.” Ibid. p.194

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

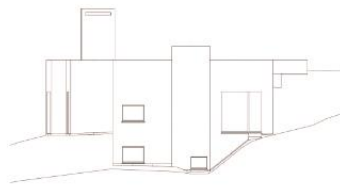
CASA NA SERRA DA ARRÁBIDA | SOUTO DE MOURA | 1994 - 2002



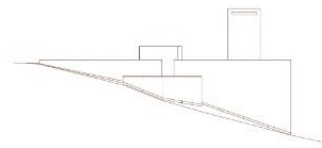
II. 8. Plantas da Casa



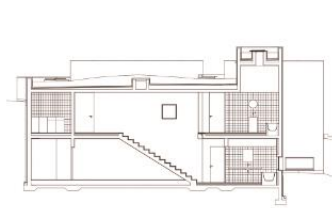
II.9. Corte 1 (*assinalado na planta*)



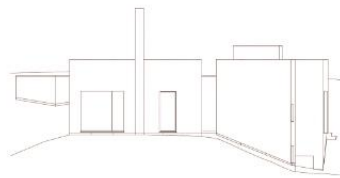
II.10. Alçado Nascente



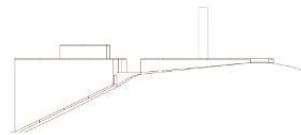
II.11. Alçado Poente



II.9. Corte 2 (*assinalado na planta*)



II.10. Alçado Sul



II.11. Alçado Norte



II.12. Casa e a sua relação com a envolvente

“Face ao incremento da complexidade precisamos mais do que nunca, de um pensamento simplificador; mas que não seja mutilante. Quando a realidade resiste à simplicidade, temos de nos voltar para a complexidade.”<sup>98</sup>



total pois a planta interior, analisada como um todo, reflete a regularidade e a simetria existente no exterior; enquanto que os diferentes tamanhos e posições das janelas na fachada principal refletem as distorções existentes no interior.<sup>97</sup>

O próprio arquiteto Souto de Moura admitiu a complexidade numa obra ao executar o projeto para a Casa na Serra da Arrábida, entre 1994 e 2002. O arquiteto pretendia elaborar um projeto que se adaptasse à complexidade do contexto onde se inseria a obra, que levou a Casa na Serra da Arrábida a ser formalmente composta por variados corpos geométricos, com diferentes orientações e dimensões<sup>98</sup> (fig.II.9 a II.11). Cada volume corresponde a uma dependência do programa que compõe a casa, garantindo com isso que cada um desses espaços tenha uma relação visual distinta com a paisagem.<sup>99</sup> Souto de Moura ao escrever sobre a estratégia de elaboração deste projeto recorreu às palavras do escritor Edgar Morin para explicar o facto de ter optado pela complexidade: “Face ao incremento da complexidade precisamos mais do que nunca, de um pensamento simplificador; mas que não seja mutilante. Quando a realidade resiste à simplicidade, temos de nos voltar para a complexidade. A complexidade é o irromper da desordem do aleatório e da incerteza da realidade”<sup>100</sup> (fig.II.12). Com a apresentação deste projeto nota-se que Souto de Moura leu atentamente a ideia de Venturi, aceitando que “uma arquitetura de complexidade e adaptação não abandona o conjunto. Refiro-me ao compromisso especial que temos com o conjunto porque o mesmo é difícil de conseguir.”<sup>101</sup> Contudo, a arquitetura complexa e contraditória não exclui a simplicidade, segundo Venturi a simplicidade visual pode-se obter a partir da complexidade.<sup>102</sup> Para demonstrar essa ideia, o arquiteto apresenta como exemplo o templo dórico: “A simplicidade visual do templo dórico alcançou-se por meio das sutilezas e precisões da sua distorção geométrica e as contradições e tensões inerentes à sua ordem. O templo dórico pode alcançar uma simplicidade visual através de uma autêntica complexidade”<sup>103</sup>.

<sup>97</sup> VENTURI, Robert – Complejidad y contradicción en la arquitectura. p.195

<sup>98</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. in NUFRIU; Anna (ed.) – Eduardo Souto de Moura: conversas com estudantes. p. 21

<sup>99</sup> Ibid. p. 21

<sup>100</sup> MORIN, Edgar. O Jornal. [24 Dezembro, 1986]. in CUITO, Aurora - Eduardo Souto de Moura. p. 55

<sup>101</sup> “una arquitectura de complejidad y adaptación no abandona el conjunto. Me refiro al compromiso especial que tenemos con el conjunto porque el mismo es difícil de conseguir”. VENTURI, Robert – Complejidad y contradicción en la arquitectura. p.26

<sup>102</sup> Ibid. p.29

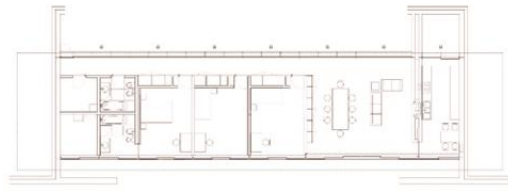
<sup>103</sup> “La simplicidad para la vista del templo dórico se consiguió mediante las sutilezas y la precisión de su distorsionada geometría y las contradicciones y tensiones inherentes en su orden. El templo dórico puede conseguir una aparente simplicidad a través de una auténtica complejidad.”. Ibid. p.30

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

CASA DE MOLEDO | SOUTO DE MOURA | 1994 - 2002



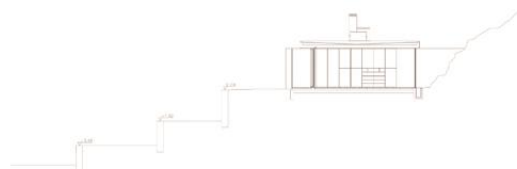
II. 13. Planta de Cobertura



II. 14. Planta da Casa



II. 15. Alçado Sul



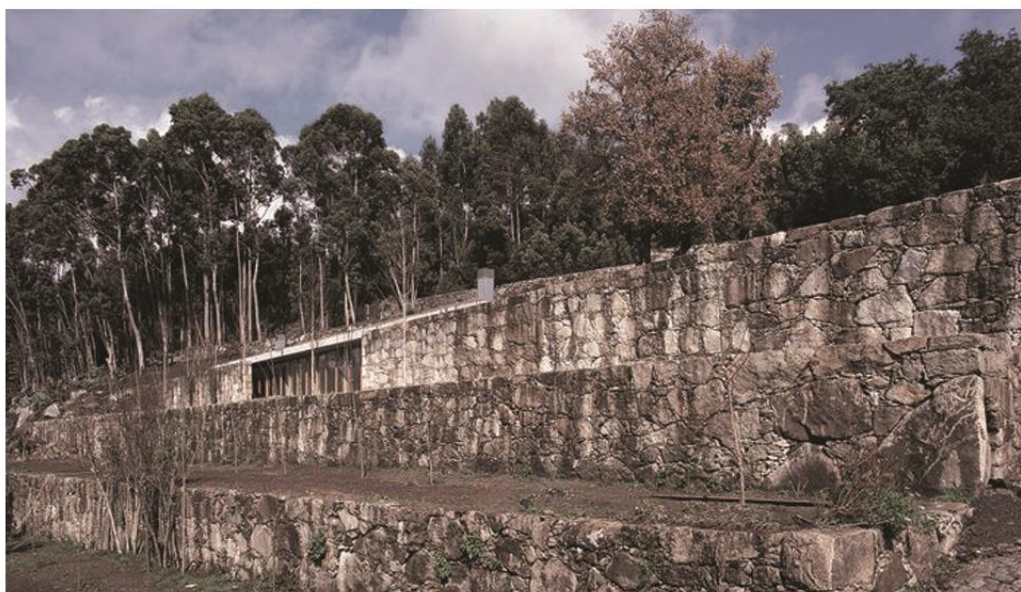
II. 16. Corte Transversal



II. 17. Cobertura – *Tampa*



II. 18. Corredor e a sua relação com a encosta



II. 19. Casa e a sua relação com a envolvente

“O construído parece natural, mas o natural foi afinal construído.”<sup>103</sup>



Souto de Moura também explora a temática da simplicidade visual nos seus trabalhos, sendo um exemplo dessa tentativa a estratégia utilizada para a elaboração do projeto para a Casa de Moledo, realizada entre 1991 e 1998. A intenção era inserir a Casa de Moledo na paisagem de socacos existentes na envolvente, mas estes eram demasiado baixos e estreitos não permitindo a edificação. A solução de implantação desta casa implicou escavar a encosta, anulando a existência de alguns socacos, obtendo um espaço mais amplo e com a cota necessária para a construção da casa. Para evitar deslizamentos de terra foram construídos muros de contenção, em pedra, e o projeto foi implantado entre uma das aberturas desses muros e a encosta escavada (fig. II.19). Além disso, a distribuição dos espaços convencionais de uma casa (fig. II.14) - sala, cozinha e zona de quartos - adapta-se às características próprias do contexto, privilegiando as relações visuais que se podem estabelecer com a envolvente: a sala abre-se tanto para Norte (encosta) como para Sul (vista para o mar); a cozinha associa-se a um pátio de serviços encerrado entre muros, não promovendo relações visuais com o exterior; os quartos viram-se para Sul, ficando o espaço de circulação, situado na ala Norte, em confronto visual com a encosta (fig. II.18). A cobertura é uma peça formalmente independente da casa – *uma tampa* (fig. II.17) – que se apoia nos muros existentes na casa. Apesar de ser um elemento com carácter excecional, a sua intenção é reconstruir a topografia que existia no terreno antes da intervenção.<sup>104</sup> O arquiteto conseguiu assim que “o construído parece natural, mas o natural foi afinal construído”,<sup>105</sup> esta estratégia permitiu que visualmente a casa aparente ser simples, apesar da exploração do terreno ter sido complexa e contraditória ao que existia anteriormente (fig. II.19). Assim sendo, este projeto estimulou a criação de uma nova paisagem, em que o construído e o contexto se tornam num só: “Em Modelo aquele lugar, agora, é assim”<sup>106</sup>

Robert Venturi recorre às palavras do arquiteto Kahn que refere que “a arquitetura deve ter tantos espaços maus como bons”,<sup>107</sup> com a intenção de demonstrar que a contradição, em arquitetura, pode ser utilizada como reforço da unidade: “a aparente irracionalidade de uma parte se justificará pela racionalidade resultante do conjunto ou as características de uma parte podem

<sup>104</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. in AV Monografías: Souto de Moura 1980-2012. Nº151 (2011). p.60

<sup>105</sup> CUITO, Aurora - Eduardo Souto de Moura. p. 43

<sup>106</sup> Ibid. p.43

<sup>107</sup> “la arquitectura debe tener tanto espacios malos como buenos”. VENTURI, Robert – Complejidad y contradicción en la arquitectura. p.39

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

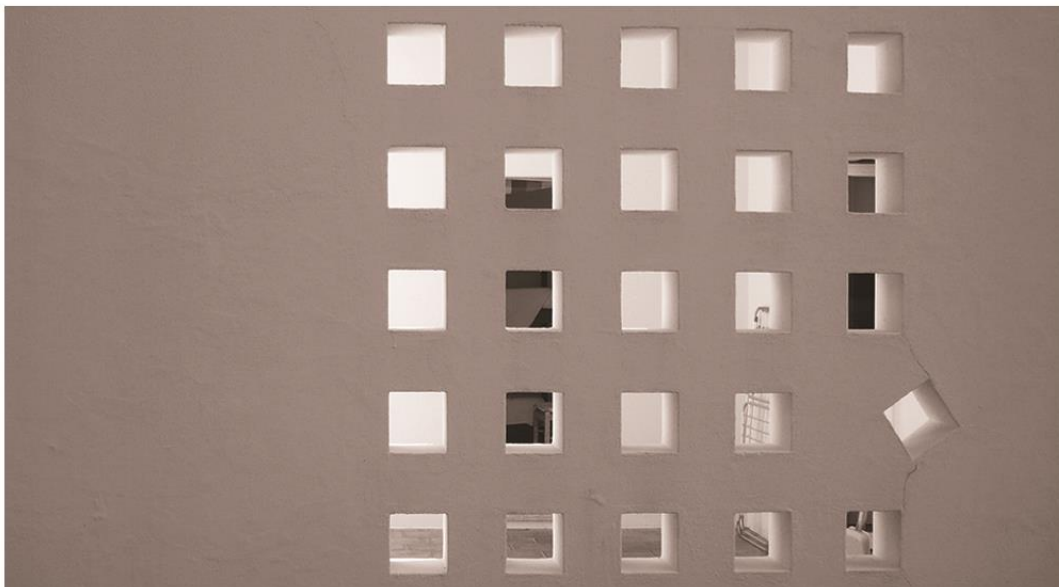
PALÁCIO BLENHEIM | VANBRUGH | INGLATERRA | 1705 - 1722



II.20. Fachada principal do Palácio

“Os intercolúnios finais que existem no pavilhão central e na fachada da entrada do Palácio de Blenheim, de Vanbrugh são incorretos porque estão divididos em duas partes iguais por uma pilastra: esta fragmentação produz uma dualidade que diminui a unidade. Mas, a sua imperfeição por contraste reduz o intercolúnio central e faz aumentar a unidade total desta complexa composição.”<sup>107</sup>

CASA DA QUINTA DO LAGO | SOUTO DE MOURA | ALGARVE | 1984 – 1989



II.21. Pormenor de uma parede exteriores da Casa

“Aquilo é a exceção que reforça a regra; aquele quadrado torto vincula aquele conjunto de quadrados a estarem mais ordenados.”<sup>110</sup>

comprometer-se em favor do conjunto.”<sup>108</sup> Venturi para demonstrar a sua ideia apresenta o seguinte exemplo (fig. II.20): “Os intercolúnios finais que existem no pavilhão central e na fachada da entrada do Palácio de Blenheim, de Vanbrugh são incorretos porque estão divididos em duas partes iguais por uma pilastra: esta fragmentação produz uma dualidade que diminui a unidade. Mas, a sua imperfeição por contraste reduz o intercolúnio central e faz aumentar a unidade total desta complexa composição.”<sup>109</sup> Além disso, Venturi defende que a contradição pode ser também utilizada para confirmar a existência de regra e de ordem na arquitetura, afirmando que “o significado pode reforçar-se quando se rompe a ordem, as exceções indicam a presença da regra.”<sup>110</sup> O arquiteto Souto de Moura apoia essa ideia de Venturi, afirmando que “um edifício é tanto mais racional quando comparado com o seu contrário”<sup>111</sup> Para explicar o seu pensamento apresenta, como exemplo, o desenho de uma das paredes exteriores do seu projeto para a Casa da Quinta do Lago, realizado entre 1984 e 89, no Algarve. Nessa parede (fig.II.21), o arquiteto decidiu posicionar um dos buracos, com a forma de um quadrado, num ângulo diferente dos restantes, defendendo que “aquilo é a exceção que reforça a regra; aquele quadrado torto vincula aquele conjunto de quadrados a estarem mais ordenados.”<sup>112</sup>

Robert Venturi defende a importância de recorrer em arquitetura ao uso do *saber* convencional, afirmando que uma das grandes vantagens de se recorrer a esse *saber* é a sua capacidade de ser utilizado de forma não convencional, alcançando obras que conciliam velhos e novos significados: “as coisas familiares vistas de um contexto pouco familiar levam a ser perceptivamente tanto novas como antigas”.<sup>113</sup> Venturi defende que os arquitetos deviam tentar recorrer nas suas obras mais ao uso do que já foi criado do que tentar criar algo totalmente novo, afirmando que a “experiência se limita mais às organizações do conjunto que às técnicas dos seus componentes.”<sup>114</sup> Assim sendo, a preocupação principal do arquiteto deve ser “a organização de um conjunto único com elementos convencionais e a

<sup>108</sup> “La aparente irracionalidad de una parte se justificará por la racionalidad resultante del conjunto o las características de una parte podrán comprometerse en favor del conjunto.”. VENTURI, Robert – Complejidad y contradicción en la arquitectura. p.39

<sup>109</sup> “Los intercolumnios finales que hay en el pabellón central de la fachada de entrada del Blenheim Palace, de Vanbrugh son incorrectos porque están divididos en dos partes iguales por una pilastra: esta fragmentación produce una dualidad que disminuye su unidad” Ibid. p.41

<sup>110</sup> “el significado puede reforzarse si se rompe el orden; las excepciones indican la presencia de la regla” Ibid. p.64

<sup>111</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.31

<sup>112</sup> Ibid. p.31

<sup>113</sup> “Las cosas familiares vistas en un contexto poco familiar llegan a ser perceptivamente tanto nuevas como antiguas.” VENTURI, Robert – Complejidad y contradicción en la arquitectura. p.68

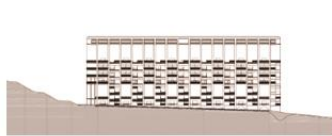
<sup>114</sup> “su experiencia se limita más a las organización del conjunto que a las técnicas de sus componentes.” Ibid. p.68

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

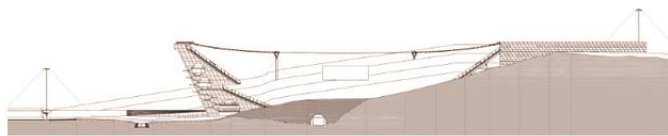
ESTÁDIO MUNICIPAL DE BRAGA | SOUTO DE MOURA | 1997 – 2004



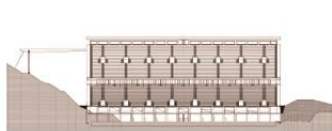
II.22. Planta de Implantação do Estádio



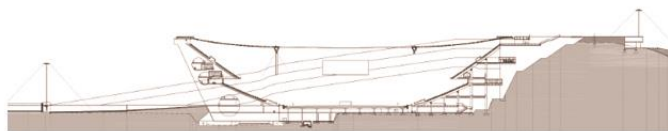
II.23. Alçado Exterior da Bancada Nascente



II.24 Alçado Sul



II.25. Corte transversal



II.26. Corte Longitudinal



II.27 e II.28. Contraste entre a pedra e o betão no interior do Estádio – natureza e artefacto. “Um vive do outro: a pedra suporta o betão e o betão também suporta a pedra, porque não é homogêneo e existem equidades. É um conjunto”<sup>116</sup>

introdução ajuizada de elementos novos, quando os antigos já não funcionam.”<sup>115</sup>

Nas obras realizadas por Souto de Moura nota-se essa vontade de inovar a partir da utilização do *saber* convencional, sendo o Estádio Municipal de Braga, realizado entre 1997 e 2004, uma obra que demonstra claramente essa vontade. Na execução do projeto (fig.II.22 a II.26), uma das estratégias de trabalho do arquiteto foi estudar a conceção dos antigos teatros gregos, com a intenção de tentar apreender como estes tiravam partido dos desníveis existentes no terreno para garantir uma continuidade entre o contexto e o construído.<sup>116</sup> Esse estudo levou Souto de Moura a dedicar um ano de construção da obra a escavar a antiga pedreira, pretendendo promover a continuidade entre a pedreira e as bancadas do estádio. O arquiteto chegou a ponderar construir o Estádio Municipal de Braga em pedra, tal como acontecia nos espaços estudados, aspirando a uma continuidade material mas a pedra era ineficiente às necessidades estruturais e económicas pretendidas para a obra. A opção passou pela utilização do betão promovendo o contraste entre os materiais (fig.II.27 e II.28): “Era como pensar em tirar a pedra e coloca-la sob uma nova forma. Era necessário entender onde começava o artefacto e onde acabava a natureza.”<sup>117</sup> Essa decisão garantia na mesma um diálogo entre obra e envolvente: “Um vive do outro: a pedra suporta o betão e o betão também suporta a pedra, porque não é homogéneo e existem equidades. É um conjunto”<sup>118</sup>. Souto de Moura afirmou que o atual espetáculo de futebol associa-se ao teatro: “os futebolistas são alguns dos atores principais necessários para uma representação teatral”.<sup>119</sup> Essa afirmação foi uma das justificações dadas pelo arquiteto ao facto de ter optado pela construção de apenas duas bancadas, que permitiam que o espetador tivesse uma visão mais abrangente do espetáculo e possibilitava a anulação das bancadas existentes por detrás das balizas: “Hoje ninguém aguenta ver uma peça do Peter Handke em «zoom», atrás das balizas”.<sup>120</sup> Estas bancadas foram substituídas por elementos

<sup>115</sup> “la organización del conjunto único con elementos convencionales y la introducción juiciosa de elementos nuevos cuando los antiguos ya no funcionan”. VENTURI, Robert – Complejidad y contradicción en la arquitectura. p.68

<sup>116</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. in NUFRIO, Anna (ed.) – Eduardo Souto de Moura: conversa com estudantes. p.45

<sup>117</sup> Ibid. p.45

<sup>118</sup> “El uno vive do outro: la piedra soporta el hormigón y el hormigón también soporta la piedra, porque no es homogénea y hay oquedades. Es un conjunto” Id. in Eduardo Souto de Moura (1995-2005). Nº 124. p.11

<sup>119</sup> Id. In NUFRIO, Anna (ed.) – Eduardo Souto de Moura: conversa com estudantes. p.53

<sup>120</sup> Id. – Memória Descritiva. in FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele – Estádio municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura. p.15

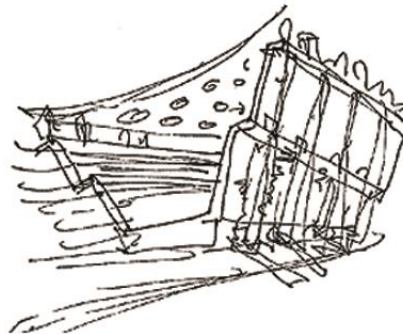


## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

ESTÁDIO MUNICIPAL DE BRAGA | SOUTO DE MOURA | 1997 – 2004



II.29 e II.30. Influência da implantação dos Teatros Gregos na conceção do Estádio.



II.31 e II.32. Influência da Pala do Pavilhão de Portugal de Siza Veira para a conceção da Pala do Estádio



II.33 e II.34. Influência das Pontes Incas para a conceção da Pala do Estádio

naturais - por um lado a encosta da antiga pedreira, por outro as árvores – essa solução partiu do estudo dos antigos teatros gregos (fig.II.29), a nível acústico que recorriam, ao uso de uma fileira de árvores, num primeiro plano, que garantia, segundo Souto de Moura, um conforto tanto a nível acústico como visual, que era o que o arquiteto pretendia também para o estádio (fig.II.30).<sup>121</sup> Para a conceção da cobertura do estádio, Souto de Moura idealizou, num primeiro momento, uma pala contínua semelhante à realizada por Siza Vieira no Pavilhão de Portugal para a amostra da Expo 98 (fig.II.31e II.32), mas o arquiteto acaba por indicar como referência para a conceção da cobertura as pontes incas (fig.II.33), que teve oportunidade de observar numa viagem que realizou, na época da elaboração do projeto, a Machu Picchu, no Perú.<sup>122</sup> O arquiteto ao utilizar a ponte que serve para atravessar e pisar, para elaborar uma pala que tem como finalidade cobrir e estar sobre o utilizador, conseguiu dar um novo significado a esse elemento, que além disso é contrastante com a sua função anterior, isto é, o elemento passa a estar «por cima» quando a sua função anterior era estar «por baixo» (fig.II.34). Assim sendo, denota-se que Souto de Moura na elaboração do Estádio Municipal de Braga sentiu necessidade de estudar obras realizadas no passado, com a intenção de munir-se de ferramentas que lhe garantissem respostas eficazes aos problemas formais e funcionais da obra. O arquiteto não utiliza as referências com a finalidade de as copiar mas sim para compreender como estas podem adaptar-se a um novo contexto e escala, alcançando com essa estratégia uma obra inovadora mas, ao mesmo tempo, remanescente de obras realizadas no passado.

Robert Venturi escreveu também, em conjunto com S. Izenour e D.S. Brown, o livro *Learning from Las Vegas*. A investigação iniciou-se com uma viagem feita à cidade que tinha como finalidade documentar e analisar a arquitetura e o urbanismo da mesma. Um dos temas em destaque no livro é a importância da imagem e do simbolismo na arquitetura, Venturi defende que na cidade de Las Vegas “a comunicação domina o espaço enquanto elemento da arquitetura e da paisagem.”,<sup>123</sup> tendo como ponto de partida essa ideia, o

<sup>121</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. in NUFRIJO, Anna (ed.) – Eduardo Souto de Moura: conversa com estudantes. p.53

<sup>122</sup> Id. – Memória Descritiva. in FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele – Estádio municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura. p.15

<sup>123</sup> “la comunicación domina al espacio en cuanto elemnto de la arquitectura y del paisaje.” VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN Denise S. - Aprendido de Las Vega: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. p.29

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR



II.35. «DECORED SHED»

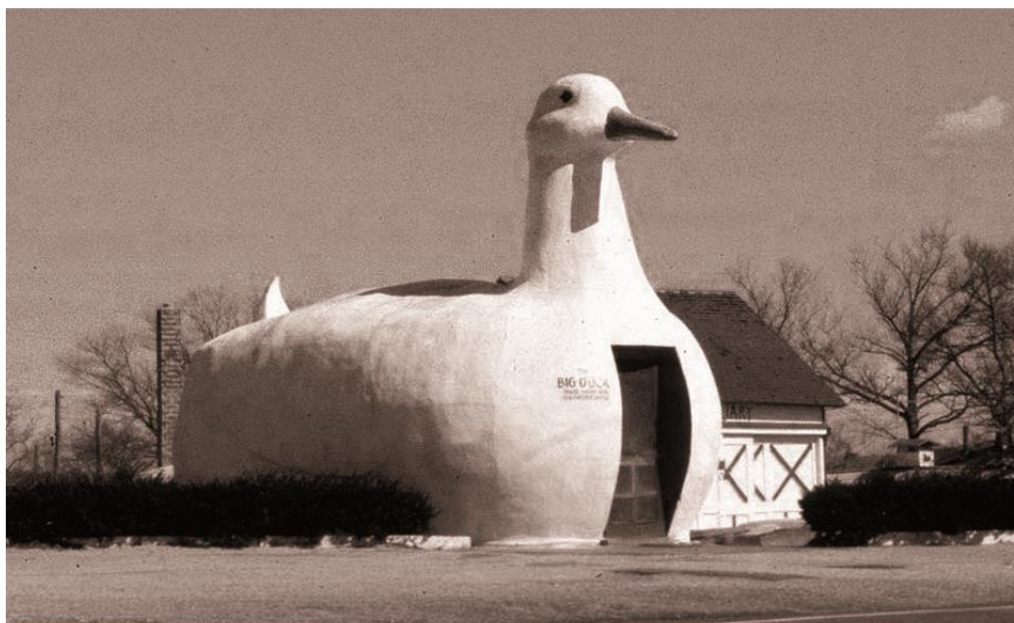


II.36. PATO

“A arquitetura não chega. E como as relações espaciais se estabelecem mais com os símbolos do que com as formas, a arquitetura desta paisagem se converte num símbolo no espaço mais do que uma forma no espaço”<sup>124</sup>



II.37. Cenário de uma rua, de God's Own Junkyard – exemplo utilizado por Venturi de «decorated shed»



II.38. « The Long Island Ducking », de God's Own Junkyard – exemplo utilizado por Venturi de *pato*



estudo tentou compreender a conceção do *Strip*,<sup>124</sup> em que a estratégia de comunicação consiste em captar a atenção do utilizador com a finalidade de o levar a visitar os variados espaços comerciais existentes nele.<sup>125</sup> Na tentativa de alcançar esse objetivo e analisando as palavras ditas por Venturi de que “a arquitetura não chega. E como as relações espaciais se estabelecem mais com os símbolos do que com as formas, a arquitetura desta paisagem se converte num símbolo no espaço mais do que uma forma no espaço”<sup>126</sup>. O *Strip* foi elaborado segundo duas lógicas de comunicação. A primeira foca-se na importância do letreiro, este aparece em primeiro plano sendo o elemento decorativo e de anúncio do edifício, a forma arquitetónica situa-se num plano recuado e limita-se a cumprir as necessidades funcionais do edifício<sup>127</sup> (fig.II.37). A esta estratégia o arquiteto dá o nome de «decorated shed»<sup>128</sup> (fig.II.35), a intenção é aplicar símbolos sem que estes estejam obrigatoriamente conectados à forma arquitetónica.<sup>129</sup> O segundo relaciona forma arquitetónica e anúncio conjugando-os num só, Venturi para demonstrar esta ideia apresenta, como exemplo, a sua obra - *The Long Island Ducking* (1931). Ao elaborar um edifício em forma de pato, o arquiteto pretendeu converter o edifício num anúncio com a finalidade de evidenciar o que se vendia naquele espaço<sup>130</sup> (fig.II.38). A esta estratégia, em honra da obra anteriormente referida, o arquiteto dá o nome de «pato»<sup>131</sup> (fig.II.36), neste caso o edifício *torna-se* símbolo.

Venturi defende que estas duas estratégias de comunicação presentes no *Strip* - «decorated shed» e «pato» - são também possíveis de observar-se em edifícios realizados no passado que pretendiam destacar o simbolismo e a imagem nas suas obras. O arquiteto começa por referir a Catedral Metropolitana de Atenas (fig.II.39), realizada entre 1842 e 1862, defendendo que a sua complexidade formal não se adequava ao seu tamanho, essa discrepância era apenas justificável pela pretensão do edifício se tornar num

<sup>124</sup> “Los autores utilizan la palabra *strip* (literalmente «tira», «faja», «banda») para designar el conjunto urbano – comercial o residencial – nacido a lo largo de una calle o una carretera. Aquí lo hemos traducido por *vía, calle, o se ha conversado el término inglés, según lo aconsejase el contexto*” VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN, Denise Scott - *Apriendedo de Las Veja: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. p.29

<sup>125</sup> Ibid. p.35

<sup>126</sup> “La arquitectura no basta. Y como las relaciones espaciales se establecen más en los símbolos que con las formas, la arquitectura de este paisaje se convierte en símbolo en el espacio más que en forma en el espacio.” Ibid. p.35

<sup>127</sup> Ibid. p.11

<sup>128</sup> Tradução original (traduzida para espanhol o por «*tinglado decorado*»). Em português pode ser considerado como “barracão ou hangar decorado”, mas mantém-se a versão original com a intenção de preservar o seu significado e contexto em que é utilizado – Ibid. p.115

<sup>129</sup> Ibid. p.115

<sup>130</sup> Ibid. p. 35

<sup>131</sup> Ibid. p.115

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR



II.39. CATEDRAL METROPOLITANA  
DE ATENAS | 1842-1862



II.40. BASILICA DE S. PEDRO



II.41. PALÁCIO STROZZI | 1489 |  
FLORENÇA



II.42. 1º BANCO AMERICANO |  
1795 - 1797

símbolo, ou seja, ser um «pato». Com a intenção de conseguir *anunciar* a existência de uma catedral recorreu ao mesmo desenho de planta em forma de cruz e à construção de uma cúpula, utilizada em catedrais de maior dimensão. Além disso, *aplica* símbolos de forma explícita na sua fachada aproximando-se também da estratégia de comunicação denominada de «decorated shed».<sup>132</sup> Venturi defende que no período do Renascimento, o simbolismo não é independente do resto do edifício como acontece no *Strip*,<sup>133</sup> nesse período o simbolismo associa-se à estrutura mas nem sempre esses elementos têm uma justificação meramente funcional (Fig.II.40) “nem toda a iconografia renascentista é estrutural. O *stemma* por cima da porta é um letreiro.”<sup>134</sup> Por outro lado, o arquiteto afirma que os palácios italianos (Fig.II.41) são o exemplo mais claro do que é um «decorated shed», defendendo que durante anos a construção desses palácios não alterou consideravelmente a sua organização interior, o que sofreu alterações foi o modo como se *aplicavam* símbolos nas suas fachadas.<sup>135</sup> No ecletismo do século XIX, o simbolismo associava-se à função (fig.II.42): “os estilos correspondem muito coerentemente aos tipos de edificado. Os bancos eram basílicas clássicas para evocar a responsabilidade cívica e a tradição; os edifícios comerciais pareciam casas burguesas medievais”.<sup>136</sup>

No movimento moderno houve uma alteração considerável à visão do simbolismo e da imagem na arquitetura, Venturi defende que nesse período os arquitetos seguiam uma fórmula, que partia da ideia de Vitruvius de que a arquitetura é solidez, utilidade e beleza mas afirmavam que a beleza era o resultado obtido da suma entre solidez e utilidade<sup>137</sup> (fig. II.43). Robert Venturi afirma que o arquiteto Colquhoun contrariava essa ideia, defendendo que “se «no mundo da tecnologia pura, essas áreas abordam-se invariavelmente adaptando soluções prévias»<sup>138</sup>, com maior razão acontecera o mesmo na arquitetura, onde as leis e os feitos são ainda menos capazes de desembocar

<sup>132</sup> VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN, Denise Scott - *Apriendedo de Las Veja: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. p.134

<sup>133</sup> *Ibid.* p.135

<sup>134</sup> “no toda la iconografía renascentista es structural. El *stemma* encima de la puerta es un rotulo.” *Ibid.* p. 142

<sup>135</sup> *Ibid.* p. 142

<sup>136</sup> “los estilos se corresponden bastante coherentemente con tipos de edificios. Los bancos eran basilicas clásicas para evocar la responsabilidad cívica y la tradición; los edificios comerciales parecían casas de bruiese medievales.” *Ibid.* p. 143

<sup>137</sup> *Ibid.* p. 166

<sup>138</sup> “si «en un mundo de tecnología pura esas áreas se abordan invariablemente adaptando soluciones previas»” COLQUHOUN, Alan – *Typology and Design Method*. Arena: Journal of the Architectural Association. (junho de 1967) p.11-14. *in Ibid.* p. 165

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

VITRUVIUS:  
Ⓐ Firmness +  
Ⓑ Commodity +  
Ⓒ Delight

---

GROPIUS:  
Ⓐ + Ⓑ = Ⓒ

II.43. ESQUEMA VITRUVIO E GROPIUS



II.44. FORTALEZA DA ALDEIRA DE ALMEIDA | PORTUGAL



II.45. MOSTEIRO DE LA TOURETTE | 1956-1960 | FRANÇA



II.46. CAMÂRA DE BOSTON | 1963 | KALLMAN MCKINNELL & KNOWLES

diretamente numa forma.”<sup>139</sup> Venturi recorre às palavras deste arquiteto para tentar demonstrar que ao longo do tempo, até mesmo as construções que enfatizavam a funcionalidade, não excluía a necessidade de *aplicar* símbolos à sua forma, apresentando o seguinte exemplo: “as muralhas defensivas da cidade medieval rematavam-se com almeias complicadamente diversas e dotavam-se de portas retoricamente ornamentadas.”<sup>140</sup> (fig.II.44). Assim sendo, Venturi pretendia afirmar que o simbolismo não deixou de existir nas obras do movimento moderno, houve um processo de alteração das associações, passando os edifícios a estar associados ao “processo industrial-cubismo”.<sup>141</sup> O arquiteto considera que as obras de Le Corbusier são um exemplo claro dessa possível associação, afirmando que “os sistemas de formas puras, simples e por vezes transparentes que penetram o espaço fluido associam-se explicitamente com o cubismo e encaixam-se na famosa definição que Le Corbusier dava sobre a arquitetura: «um jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz.»”<sup>142</sup> (fig. II.45). Robert Venturi defende que os arquitetos modernos quando optaram por excluir a aplicação de símbolos - «decorated shed» - criaram, sem se aperceberem, um edifício-anúncio, ou por outras palavras, um «pato»<sup>143</sup> (fig.II.46).

Para compreender como Venturi trabalhou com o tema da imagem e do simbolismo no ato de projetar, apresenta-se a Guild House, projetada por Venturi e Rauch em parceria com Cope e Lippincott, entre 1960 e 1963. A Guild House (fig.II.47) é composta por seis pisos, albergando no seu interior residências para pessoas idosos. Formalmente associa-se aos edifícios existentes na envolvente, tanto pela escolha do material, optando por revesti-lo em tijolo comum, como pela sua técnica construtiva, executando-a em betão de forma corrente.<sup>144</sup> Com estas opções, os arquitetos não pretenderam camuflar o carácter convencional da obra e do seu contexto, queriam apenas destacar simbolicamente a fachada principal (fig.II.48), que formalmente organizaram em três partes: entrada, pisos tipo e último piso; associando-se assim às

<sup>139</sup> “con mayor razón ocurrirá lo mismo en la arquitectura, donde las leyes e los hechos son todavía menos capaces de desembocar directamente en la forma.” VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN, Denise Scott - *Apriendedo de Las Veja: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. p. 165

<sup>140</sup> “las murallas defensivas de la ciudad medieval se remataban con almenas complicadamente diversas y se dotaban de puertas retóricamente ornamentadas” Ibid. p.166

<sup>141</sup> “proceso industrial – cubism” Ibid. p.170

<sup>142</sup> “Los sistemas de formas puras, simples y a veces transparentes que penetran en el espacio fluyente se asociaban explícitamente con el cubismo y encajaban en la famosa definición que entonces daba Le Corbusier de la arquitectura: «un juego hábil, preciso y magnífico de masas vistas a la luz».” Ibid. p.169

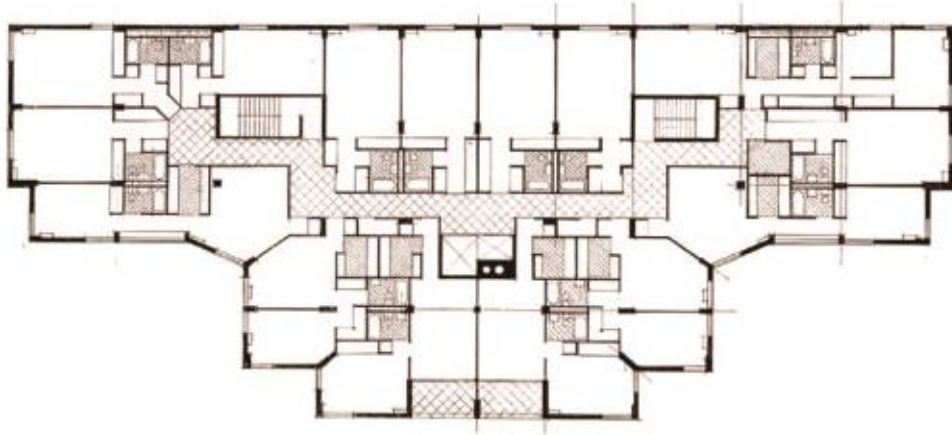
<sup>143</sup> Ibid. p.130

<sup>144</sup> Ibid. p.115 e 118



## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

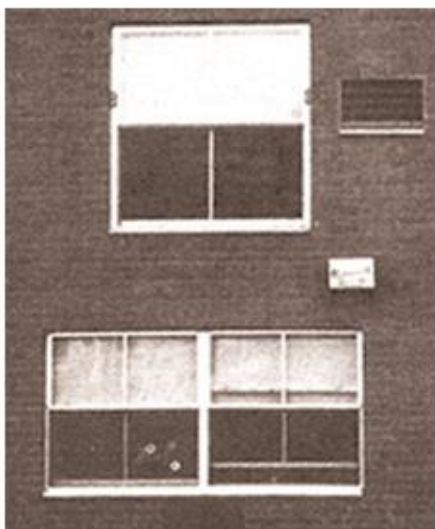
GUILD HOUSE | VENTURI E RANCE + COPE E LIPPENCOTT | FILADELFIA | 1960 – 1963



II.47. Planta da Guild House



II.48. O simbolismo da fachada principal da Guild House.



II.49. Janela em guilhotina da Guild House

proporções utilizadas nos antigos palácios Renascentistas. Essa relação é intensificada pelo facto dos arquitetos utilizarem na fachada principal tijolo branco no piso térreo e prolongarem esse painel até às varandas do segundo piso, recorrendo à mesma estratégia de aumento de escala e destaque da zona da entrada que esses palácios implementavam nas suas construções. Além disso, o último piso do edifício contém uma sala dedicada a atividades coletivas que, por ser um espaço excecional na conceção do interior, levou os arquitetos a optarem por realizar uma janela arqueada. A intenção era representar a excecionalidade interior, ao mesmo tempo que elaboravam um elemento que permitisse rematar a ordem da fachada, desenhando por isso uma janela em arco que se distancia visualmente das varandas existentes nos pisos tipo.<sup>145</sup> A fachada principal da Guild House ao conjugar o aumento do embasamento na zona da entrada, com o desenhado das varandas que tentam adornar o edifício e a janela arqueada que associa a excecionalidade interior com a exterior; consegue aumentar propositadamente a escala dos elementos que acompanham, contradizendo a escala real de seis pisos sentida no resto do edifício<sup>146</sup> (fig.II.48). Assim sendo, aproxima-se do simbolismo que recorre à *aplicação* de ornamento, alcançando com isso uma obra que é capaz de demonstrar o que é, ao mesmo tempo que nos faz recordar outras.<sup>147</sup> Essa intenção também pode ser alcançada através da, já referida, utilização do *saber* convencional num novo contexto. Venturi apresenta como exemplo, as janelas em guilhotina utilizadas no edifício, este tipo de janela é bastante corrente na construção residencial mas nesta obra os arquitetos ao aumentarem o seu tamanho habitual, distorceram a escala em relação a sua configuração convencional: “Afirmamos que as tensões visuais e simbólicas resultantes constituem uma estratégia de tornar interessante a arquitetura *convencional*”.<sup>148</sup>

Souto de Moura ao realizar o projeto para o Café do Mercado de Braga, entre 1982 e 1984, sentiu também necessidade de destacar simbolicamente a fachada principal em relação à dimensão e proporção do próprio edifício, devido às características existentes no contexto (fig.II.50): “Em relação ao Café. Entendi que havia uma ligação muito forte, com a Geografia, com a colina, com o ribeiro que passava à frente, com a quinta; e que não

<sup>145</sup> VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN, Denise Scott - *Apriendedo de Las Veja: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. p.119 e 120

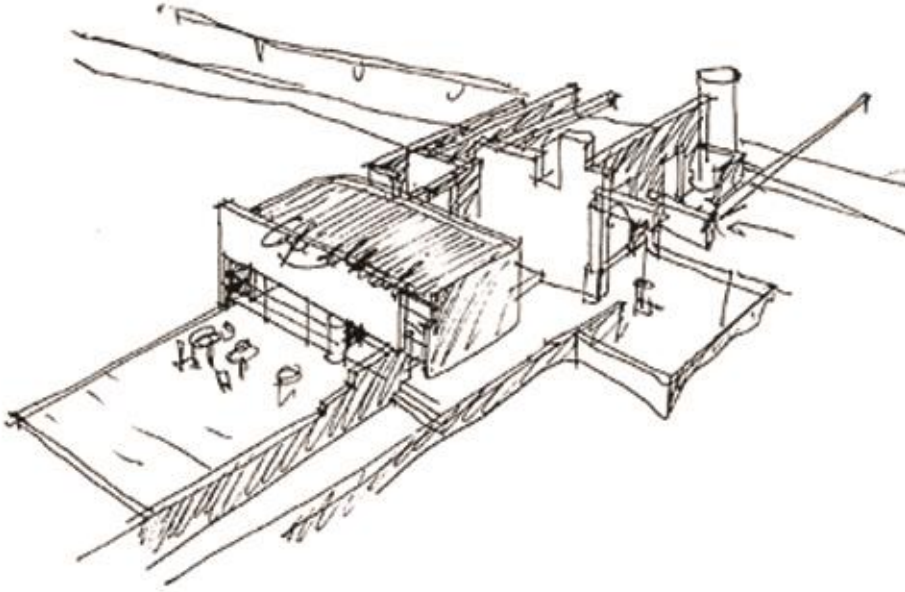
<sup>146</sup> Ibid. p.119 e 120

<sup>147</sup> Ibid. p.121

<sup>148</sup> “Afirmamos que las tensiones ópticas y simbólicas resultantes constituyen un medio de hacer interesante la arquitectura aburrida” Ibid. p.162

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

CAFÉ DO MERCADO DE BRAGA | SOUTO DE MOURA | 1982-1984

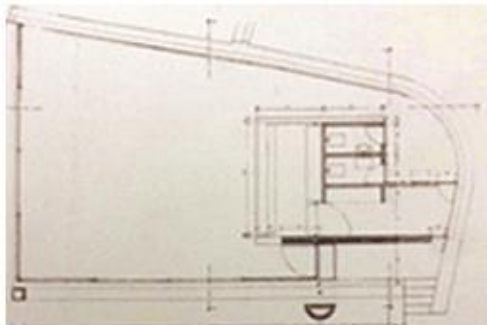


II.50. Esquízo do projeto do Café



II.51. Alçado

“É fundamentalmente conseguir a escala pela fachada; que é uma atividade facial e pictórica.”<sup>147</sup>



II.52 a II. 54. Planta e Vistas do Café



devia fazer um bonequinho» ali pousado. Tinha de ter uma certa dimensão. É fundamentalmente conseguir a escala pela fachada; que é uma atividade facial e pictórica.”<sup>149</sup> O arquiteto defende que a estratégia utilizada nesta obra, em que se realça a escala da fachada (fig.II.51), é uma atitude possível de se observar na conceção das Igrejas Portuguesas, em que a escala é dada pela fachada e não pela dimensão do edifício como volume.<sup>150</sup> Assim sendo, a estratégia utilizada no Café do Mercado, pode-se também associar à utilizada por Venturi, e os restantes arquitetos do projeto, na Guild House, em que a fachada principal contraria a própria escala do edifício (fig.52 a 54). Venturi afirma sobre essa obra que “a fachada heroica e original resulta algo irónica, mas é precisamente esta justaposição de símbolos contrastantes – a aplicação de uma ordem de símbolos sobre outros – o que dá lugar, para nós, ao «decorated shed»”<sup>151</sup> O mesmo se pode afirmar sobre a fachada principal do Café do Mercado de Braga, de Souto de Moura, em que o realce da escala da fachada contrária a dimensão do edifício mas esse realce é necessário como estratégia que permite relacionar, com equilíbrio, a obra com o contexto.

O arquiteto Robert Venturi pretende demonstrar que “o simbolismo torna-se essencial em arquitetura”,<sup>152</sup> defendendo que as novas obras necessitam de se associar – mas não copiar - as antigas, tanto pela sua perceção como pela sua execução,<sup>153</sup> destacando a importância do *saber* convencional, que segundo este arquiteto promove uma “arquitetura de significados, mais ampla e rica, embora menos espetacular que a arquitetura da expressão.”<sup>154</sup> Por outro lado, Venturi afirma que a monumentalidade pode ser alcançada de forma mais económica e eficiente, através da *aplicação* de símbolos - «decorated shed» - do que pela criação de um edifício-anúncio - «pato», afirmando que qualquer edifício formalmente convencional pode se tornar num monumento, através da simples colocação de um letreiro na fachada: “se tivesse que ser um monumento, teria resultado mais económico, socialmente mais responsável e mais comodo como edifício convencional de apartamentos, perdido ao lado da

<sup>149</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. A Ambição à obra Anónima. [Lisboa, Outubro, 1993] Entrevista concedida a Paulo Pais. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.28

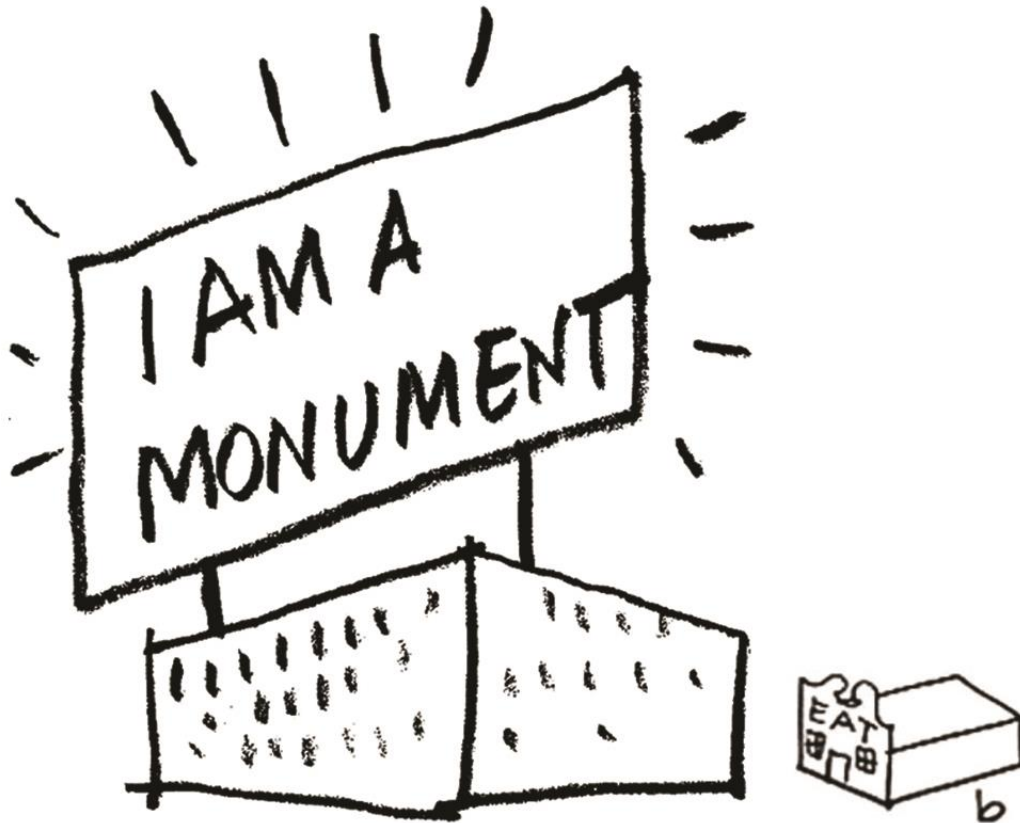
<sup>150</sup> Ibid. p.28

<sup>151</sup> “la fachada heroica y original resulta algo irónica, pero es precisamente esa yuxtaposición de símbolos contrastantes – la aplicación de un orden de símbolos sobre otro – lo que da lugar, para nosotros, al tinglado decorado” VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN, Denise Scott - Apriendedo de Las Veja: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. p.128

<sup>152</sup> “el simbolismo resulta esencial en arquitectura” Ibid. p.163

<sup>153</sup> Ibid. p.163

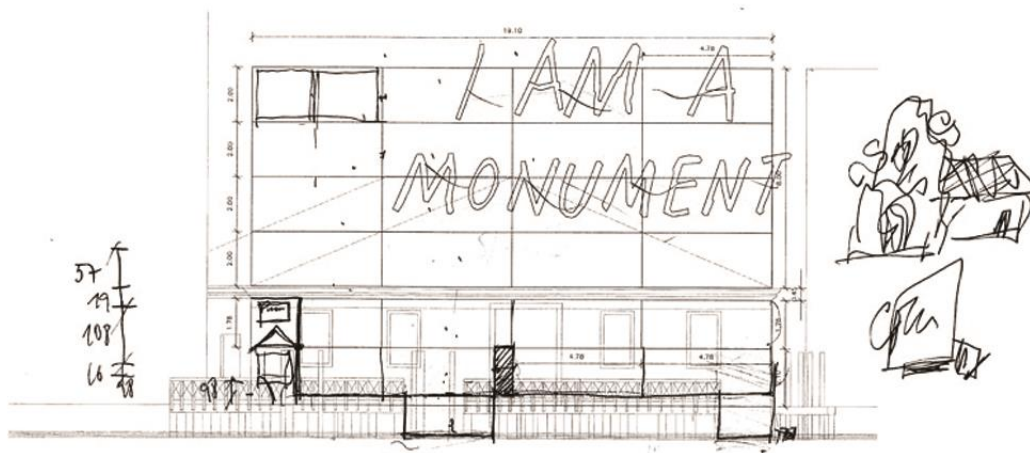
<sup>154</sup> “arquitectura del significado, más amplia y rica, aunque menos espectacular, que la arquitectura de la expresión” Ibid.p 161



II.55. Esquemas realizados por Venturi

“se tivesse que ser um monumento, teria resultado mais económico, socialmente mais responsável e mais comodo como edifício convencional de apartamentos, perdido ao lado da autoestrada e com um grande letreiro luminoso na cobertura que disse-se SOU UM MONUMENTO.”<sup>153</sup>

CÁ FORA: ARQUITETURA DESASSOSSEGADA | INSTALAÇÃO DA BIENAL VENEZA | SOUTO DE MOURA E ANGÉLO DE SOUSA | 2008



II.56. Esquemas realizados por Souto de Moura

“utilizei então esse «mecanismo» venturiano, que procede do Barroco, de pequenas capelas com fachadas monumentais como se fossem catedrais, e propôs-me a fazer um exterior grande, opaco.”<sup>154</sup>

autoestrada e com um grande letreiro luminoso na cobertura que disse-se *SOU UM MONUMENTO*”<sup>155</sup> (fig. II.55)

Apesar de formalmente as obras de Souto de Moura não se associarem às de Venturi, nota-se a presença dos pensamentos que Venturi apresentou nos seus livros e obras no processo de trabalho de Souto de Moura, sendo a instalação realizada para a 11ª Exposição Internacional de Arquitetura (La Biennale di Venezia), no ano de 2008, em parceria com o artista plástico Ângelo de Sousa, um caso notório dessa associação. A obra denominou-se «Cá Fora: Arquitetura desassossegada» e pretendia problematizar o tema principal da Bienal «Lá Fora: Arquitetura para lá do edificado».<sup>156</sup> O edifício Fondaco Marcello, exteriormente, possuía uma forma modesta justificada pela sua, já abandonada, função industrial (fig.II.57), mas isso levava a que não se enquadrasse na escala monumental existente nos edifícios que o rodeavam. Assim sendo, a solução passou por revestir a fachada com espelhos *aplicando* um material que garantia de forma simples um aumento de escala e monumentalidade: “um anúncio decorativo era de facto o caminho mais curto para suprimir o *deficit* monumental do humilde exemplo da arquitetura industrial veneziana.”<sup>157</sup> Essa estratégia aproximava-se da ideia defendida por Venturi, de garantir monumentalidade através do letreiro: “utilizei então esse «mecanismo» venturiano, que procede do Barroco, de pequenas capelas com fachadas monumentais como se fossem catedrais, e propôs-me a fazer um exterior grande, opaco”<sup>158</sup> (fig.II.56). Essa ligação é especialmente notória ao observar alguns desenhos no decorrer do projeto em que a frase *I’m a monument* aparecia contida na obra, acrescentando ao facto de que os próprios esboços que circundavam esse desenho se associam aos realizados por Venturi para explicar o que defendia ser um «decorated shed», Souto de Moura assume que no ato de projetar chegou a debater “a frase «I’m a monument», que desenhei para explicar a ideia a Ângelo e aos comissários, e todos

<sup>155</sup> “en el caso de que hubiesen tenido que ser un monumento, habrían resultado más económicas, socialmente más responsables y más cómodas como edificio convencional de apartamentos, perdido al lado de la autopista y con un gran rótulo luminoso en su cubierta que dijera *SOY UN MONUMENTO*” VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN, Denise Scott - *Apriendedo de Las Veja: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. p.163

<sup>156</sup> XAVIER, Jorge Barreto – *Desassossego em Veneza*. in SOUTO DE MOURA, Eduardo; SOUSA, Ângelo - *Cá fora: arquitetura desassossegada=out here: disquieted architecture..* p.7

<sup>157</sup> MORENO, Joaquín – *Partilhar reflexos...* in Ibid. p.29

<sup>158</sup> “utilicé entonces ese «mecanismo» venturiano, que procede del Barroco, de pequeñas capillas con fachadas monumentales como si fueran catedrales, y propuse a mi vez hacer un exterior a lo grande, opaco” SOUTO DE MOURA, Eduardo. *Regreso a Casa/Homecoming*. [Porto, Primavera, 2009]. Entrevista concedida a Nuno Grande. in Eduardo Souto de Moura (2005-2009). N.º146. p.18

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

CÁ FORA: ARQUITETURA DESASSOSSEGADA | INSTALAÇÃO DA BIENAL VENEZA SOUTO DE MOURA E ANGÊLO DE SOUSA | 2008



II.57. Edifício Fondaco Marcello antes da instalação da Bienal



II.58. Esquisso da Instalação



II.59. Instalação «Cá Fora: Arquitetura Desassossegada»

“No exterior, o protagonista é a envolvente, o aglomerado de património urbano carregado de história.”<sup>159</sup>

percebemos que parecia uma homenagem literal a Venturi”<sup>159</sup> Por isso, Souto de Moura e Ângelo de Sousa optaram por não colocar uma legenda, preferindo que o grande espelho assumisse o papel principal da obra: “o tema poderia ser o *Ceci n’est pas une pipe* ou o *I’m a signature*, mas é simplesmente um espelho”<sup>160</sup> (fig.II.58). Assim sendo, a instalação associa-se, por outro lado, à ideia de complexidade e contradição defendida por Venturi, pois ao querer integrar-se com o contexto e alcançar a monumentalidade, tornou-se formalmente num edifício invisível mas que simbolicamente é preenchido por imagens que o associam a inúmeras épocas e estilos arquitetónicos: “No exterior, o protagonista é a envolvente, o aglomerado de património urbano carregado de história.”<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> “la frase «i’m a monumento», que dibujé para explicar la idea a ângelo y a los comisarios, y todos creímos qe parecía un homenaje literal a venturi.” SOUTO DE MOURA, Eduardo. Regreso a Casa/Homecoming. [Porto, Primavera, 2009]. Entrevista concedida a Nuno Grande. in Eduardo Souto de Moura (2005-2009). Nº146. p.18

<sup>160</sup> Id. in SOUTO DE MOURA, Eduardo; SOUSA, Ângelo - Cá fora: arquitetura desassossegada=out here: disquieted architecture.. p.11

<sup>161</sup> XAVIER, Jorge Barreto – Desassossego em Veneza. in Ibid. p.7



A IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

## III.VIA SIZA VIEIRA





No texto, designado de *Projetar*, publicado no livro *01 textos*, Álvaro Siza Vieira, apresenta o que considera ser para si o ato de projetar: “uma grande viagem em espiral sem princípio nem fim, na qual se entra quase ao acaso. Comboio assaltado em movimento”.<sup>162</sup> Siza Vieira junta a essa definição a capacidade do arquiteto compreender que “tudo o que a vista alcança pertence àquele corpo – e simultaneamente que ele é possuído por tudo”.<sup>163</sup> Com estas afirmações, Siza pretende salientar a importância do arquiteto ter uma visão abrangente, que procura incluir nos seus projetos “o que não se vê e o que já não se vê.”<sup>164</sup> Assim sendo, o arquiteto Siza Vieira defende que os seus trabalhos não buscam um “caminho claro”,<sup>165</sup> considerando que em arquitetura “os caminhos não são claros.”<sup>166</sup>

O arquiteto Álvaro Siza Vieira destaca a importância que a *tradição* tem no processo de execução dos seus projetos, encarando-a como “um desafio à inovação.”<sup>167</sup> A inclusão da *tradição* no ato de projetar, segundo Siza, leva-o a considerar que o seu trabalho contempla “conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação.”<sup>168</sup> Para explicar esta sua afirmação, o arquiteto compara o seu trabalho a “uma espécie de barco ao sabor das ondas (...) Estudo correntes, redemoinhos, procuro enseadas antes de (ar)riscar. Posso ser visto só, passeando no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá.”<sup>169</sup> Com esta comparação, Siza aponta a importância da tradição, da compreensão de que a execução de um novo projeto contempla a análise (e possível utilização) de soluções arquitetónicas já existentes, com a finalidade de encontrar estratégias que auxiliem o arquiteto na resolução dos problemas atuais no ato de projetar. Além disso, Álvaro Siza Vieira pretende demonstrar como o contexto pode indicar essa necessidade, de incluir no ato de projetar a tradição, apresentando como os arquitetos se devem posicionar na elaboração de projetos no contexto da cidade. Siza começa por defender que ao se observar a cidade se denota que “a arquitetura da cidade é maioritariamente uma arquitetura de repetição e de continuidade, sujeita a um ritmo quase sempre lento.”<sup>170</sup> Assim

---

<sup>162</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro – *Projetar*. in «01 Textos». Ed. Carlos Campos Morais. p.317

<sup>163</sup> Id – *Arquitetura: começar-acabar*. in Ibid4. p.366

<sup>164</sup> Ibid. p.366

<sup>165</sup> Id. – oito pontos. in «01 Textos». Ed. Carlos Campos Morais. p.29

<sup>166</sup> Ibid. p.29

<sup>167</sup> Ibid. p.28

<sup>168</sup> Ibid. p.28

<sup>169</sup> Ibid. p.28

<sup>170</sup> Id.– Porquê um arquiteto e porquê eu? in Ibid. p.298

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR



III.1. CADEIRA THONET



III.2. CADEIRA THONET |  
Desenhada por ADOLF LOOS

“É uma cadeira maravilhosa; olhando-a podemos dizer: «É uma cadeira Thonet!», sem acrescentar mais nada. E contudo é evidente algo de especial nas proporções e em alguns pormenores que dão um pouco nas vistas, de modo que a impressão geral é de uma coisa absolutamente singular, sensacional, mas ao mesmo tempo banal.”<sup>174</sup>

sendo, Siza Vieira afirma que os arquitetos devem ter consciência de que as mudanças na cidade não se efetuam com a rapidez, por vezes, proclamada pelos teóricos, devendo por isso aceitar a *tradição* e permitir a continuidade do construído na cidade. Mas essa necessidade - de garantir continuidade ao realizado na cidade - pode ter originado, em oposição, a vontade sentida pelos arquitetos, na atualidade, de alcançar a singularidade a todo o custo. Segundo o arquiteto Siza isso levou à construção de “uma banalidade decorrente de ilusórias e paradoxalmente repetidas originalidades”.<sup>171</sup> Com a exposição das estratégias seguidas na realização de projetos no contexto da cidade nota-se que Siza Vieira defende que o processo de trabalho em arquitetura, não se deve prender, por um lado, à construção mimética, nem, em oposição, à construção singular (sem referências), deve sim contemplar essa dualidade, confrontando no ato de projetar: *tradição* e autonomia.

Siza Vieira considera que a busca de uma resposta para a pergunta: “essencialmente o que é?”,<sup>172</sup> é uma necessidade primordial de qualquer ato de projetar, apresentando por isso, como exemplo, o processo de criação de uma cadeira: “A minha preocupação principal em desenhar, suponhamos, uma cadeira é a que pareça uma cadeira. É a primeira questão. Hoje desenham-se muitas cadeiras que parecem outra coisa. A necessidade de originalidade e diferença conduz quase sempre ao abandono da essência de um determinado objeto.”<sup>173</sup> Siza defende, com esta afirmação, que a necessidade de querer ser autónomo, não pode justificar uma perda de identidade do objeto, para este arquiteto, a qualidade de um objeto é alcançada quando não se ignora a sua história mas, ao mesmo tempo, se nota algum fator que o distancia do que já se realizou anteriormente. Siza Vieira expõe, como exemplo, a cadeira Thonet, desenhada por Adolf Loos (fig.III.2), afirmando que “é uma cadeira maravilhosa; olhando-a podemos dizer: «É uma cadeira Thonet!», sem acrescentar mais nada. E contudo é evidente algo de especial nas proporções e em alguns pormenores que dão um pouco nas vistas, de modo que a impressão geral é de uma coisa absolutamente singular, sensacional, mas ao mesmo tempo banal. Creio que no momento em que estes dois aspetos coexistem, esteja alcançada a quinta-essência da perfeição”<sup>174</sup> (fig.III.1 e III.2). Siza,

---

<sup>171</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro - Imaginar a Evidência. p.133

<sup>172</sup> Ibid. p.133

<sup>173</sup> Ibid. p.133

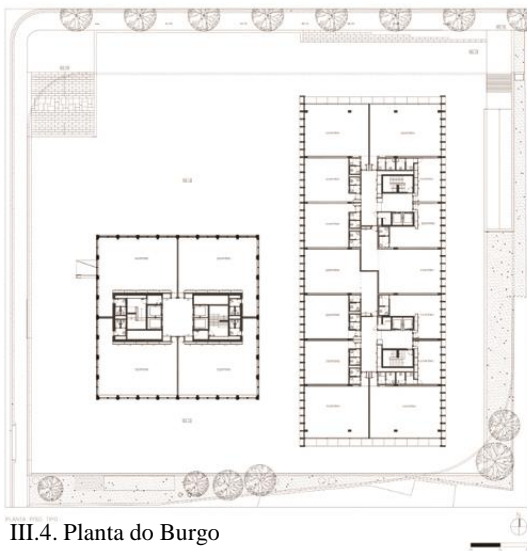
<sup>174</sup> Ibid. p.135

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

BURGO | SOUTO DE MOURA | PORTO | 1991-1995 e 2003-2004



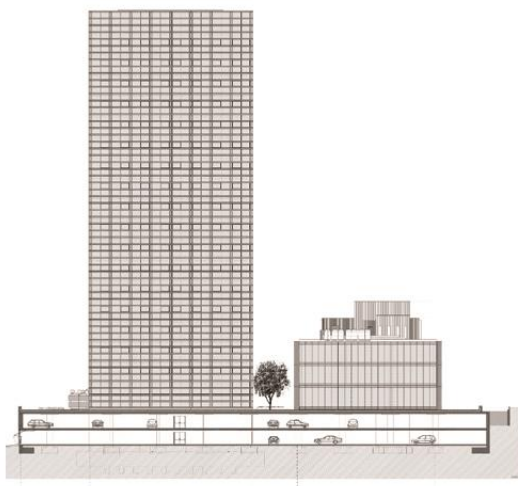
III.3. Burgo e a sua relação com o contexto – Avenida da Boavista



III.4. Planta do Burgo



III.5. Material da Fachada



III.6. Alçado Sul



III.7. Esquiço de Souto de Moura

“Essa decisão de na hora de projetar, de colocar os dois edifícios juntos, um dos dois invertido, expõe, em certa medida, uma imagem da arbitrariedade que existe na atualidade da arquitetura.”<sup>180</sup>

nesta frase recorre ao termo *banal*, defendendo que este não é aqui exposto pelo significado de “*sem interesse, sem qualidade*, mas sim no sentido da *disponibilidade na continuidade*”<sup>175</sup>

Ao analisar a obra de Souto de Moura nota-se esta busca do confronto entre: a continuidade do construído e ser, ao mesmo tempo, autónomo; destacando, como exemplo, o projeto do Burgo. A obra foi realizada em duas fases: a primeira entre 1991 e 1995 e a segunda entre 2003 e 2004. Este complexo, que alberga lojas no piso térreo e escritórios nos pisos superiores, localiza-se na Avenida da Boavista, no Porto, numa zona em que esta “deixa de ser uma «rua corredor» e se fragmenta em partes descontínuas.”<sup>176</sup> (fig.III.3), essa característica do contexto, levou o arquiteto a organizar o programa em dois volumes, assentando-os numa plataforma, elevada em relação à via (fig.III.4). Um desses volumes é baixo e comprido, aproximando-se da escala dos edifícios existentes na Avenida (rua corredor); enquanto que o outro é alto, de planta quadrada e afastado da via, pretendendo associar-se às futuras construções da Avenida (zona fragmentada e em construção)<sup>177</sup> (fig.III.6). Assim sendo, Souto de Moura trabalhou com as características do contexto tentando, por um lado, permitir a continuidade com as construções realizadas no passado, o volume baixo pretende alcançar a banalidade e o anonimato das obras existentes na zona mais consolidada, e, por outro, elabora um projeto que busca a inovação, em que o volume alto relaciona-se com os edifícios que começavam a surgir na zona em desenvolvimento construtivo da Avenida. Além disso, o arquiteto pretendia que o volume alto se assemelhasse a uma *torre*, em termos programáticos e construtivos é alcançada a altura máxima permitida por lei, mas a perceção, no exterior, da silhueta do edifício é determinada pela colocação e modelação dos perfis metálicos e placas de granito, que revestem as fachadas (fig.III.7): “pensei que o edifício devia ser o resultado de uma sobreposição de plantas, uma sobreposição de pisos que sugeriam uma imagem de coisas empilhadas, que permitiria distorcer a escala, de maneira a que se pretendia que a cada elemento sobreposto correspondia a um nível ou a dois”.<sup>178</sup>

<sup>175</sup> SIZA VIERA, Álvaro - Imaginar a Evidência. p.135

<sup>176</sup> ANGELILLO, António; PAIS, Paulo. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.177

<sup>177</sup> Ibid. p. 177

<sup>178</sup> “*pensé que el edificio debía ser resultado de una superposición de plantas, una superposición de pisos que sugiriera una imagen de cosas apiladas, que permitiera distorsionar la escala, de manera que no se supiese si cada elemento superpuesto correspondía a un nivel o a dos.*” SOUTO DE MOURA, Eduardo - De lo Privado a lo Público. Cambios de Escala: Extracto de una Conversación con Eduardo Souto de Moura [Porto, 15 de Abril, 2004]. Entrevista concedida a Ricardo Meri. in TC cuaderno: Eduardo Souto de Moura obra reciente. Nº 64. p.230

No volume baixo, recorre-se ao uso dos mesmos materiais que revestem as fachadas do volume alto: “Também o edifício que esta ao lado, o baixo, não se mudou tudo. Cheguei à conclusão que devia ser o alto mas deitado, que neste tipo de arquitetura abstrata, de aplicar, de malhas, os sistemas devem ser iguais em termos de composição, de maneira que as pessoas possam entender que a pormenorização de um é a mesma que a do outro, só que deitado”<sup>179</sup> (fig.III.5). Assim sendo, apesar de o volume baixo aparentar ser mais transparente e ter uma relação mais direta entre: a modelação dos elementos que compõe a fachada e a organização dos espaços interiores, que a sentida no volume alto; a estratégia de colocação do material e desenho de pormenor é praticamente igual nos dois volumes. Esta estratégia, segundo Souto de Moura pretende traduzir o caráter arbitrário existente na arquitetura contemporânea: “essa decisão de na hora de projetar, de colocar os dois edifícios juntos, um dos dois invertido, expõe em certa medida uma imagem da arbitrariedade que existe na atualidade da arquitetura.”<sup>180</sup>

O arquiteto Siza Vieira debate também sobre o carácter arbitrário da arquitetura contemporânea, defendendo que as obras tendem “a oscilar entre hermetismo e populismo, entre *kitch* e elegância; de uma forma ou de outra, sugere a substituição do criticado contínuo de «ismos» por um «ismo» único, tão divertidamente indiferente que pretende tudo conter, alcançado pluralismo e sobrevivência através de máscaras e de cenários, invocando simultaneamente o gratuito e a história.”<sup>181</sup> Esta arbitrariedade, sentida em arquitetura, é especialmente notória no contexto da cidade. Como já se expôs anteriormente, Siza Vieira defende que esta deve ser “constituída pela repetição de pequenas unidades que asseguram o tecido contínuo do qual pontualmente emergem as grandes estruturas institucionais.”<sup>182</sup> Mas o arquiteto denota que a arbitrariedade em conjugação com o destaque dado à singularidade das obras está a provocar a perda dessa constituição formal da cidade. Para Álvaro Siza Vieira o processo de transformação de um contexto assemelha-se à nossa própria transformação, isto é, “de súbito e sucessivamente, confrontados com

<sup>179</sup> “También en el edificio que está al lado, lo he cambiado todo. Llegué a la conclusión que debía ser el alto pero tumbado, que en este tipo de arquitectura abstracta, de apilar, de malas, los sistemas deben ser iguales en términos de composición, de manera que las personas pueden entender que la pormenorización de uno es la misma que la del otro, sólo que tumbado.” SOUTO DE MOURA, Eduardo - De lo Privado a lo Público. Cambios de Escala: Extracto de una Conversación con Eduardo Souto de Moura [Porto, 15 de Abril, 2004]. Entrevista concedida a Ricardo Meri. in TC cuaderno: Eduardo Souto de Moura obra reciente. Nº 64. p.230

<sup>180</sup> “esas decisiones a la hora de proyectar, y el hecho de colocar los dos edificios juntos, uno de ellos invertido, fuerza en cierta medida una imagen de la arbitrariedad que existe actualment en la arquitetura.” Ibid. p.230

<sup>181</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro – Farmácia Moderna. in «01 Textos». Ed. Carlos Campos Morais. p.46

<sup>182</sup> Id. - Imaginar a Evidência. p.97

«o outro», coletiva e individualmente.”<sup>183</sup> Para explicar esta afirmação, o arquiteto recorre, novamente, à conceção de um móvel para expor como a conceção de um objeto está dependente de um contexto e que, inversamente, esse contexto é transformado com a sua existência: “O desenho do mobiliário, por exemplo, não pode abstrair-se da conceção do espaço a que pertence, enquanto ao mesmo tempo a obtenção de uma correta relação entre escalas diversas depende também das possibilidades de uso de cada uma das partes.”<sup>184</sup> Assim sendo, para o arquiteto Siza o processo de trabalho deve ser “pensar a cidade, pensar o edifício, pensar o móvel. Cada uma destas atividades depende das outras.”<sup>185</sup>

Tendo em consideração que Siza Vieira considera que a elaboração da cidade parte, na maioria dos projetos, da continuidade do construído, apresenta-se, como exemplo, o projeto de Reconstrução do Chiado, em Lisboa, para compreender como o arquiteto trabalha com a pré-existência e com a transformação do contexto da cidade. A necessidade de reconstruir o Chiado surgiu da ocorrência de um incêndio na zona, no ano de 1988.<sup>186</sup> O arquiteto afirma que a sua estratégia de trabalho (fig.III.8) assemelhou-se à de um “detetive, que procura restabelecer correspondências antigas e vitais”.<sup>187</sup> A intenção consistia em não alterar nada do que existia que não se justificasse pela necessidade de melhorar o conforto do espaço, o arquiteto defende que “é necessário manter o equilíbrio do centro histórico e não criar ruturas quando não há razões para tal.”<sup>188</sup> Assim sendo, Siza Vieira elaborou, por exemplo, um sistema construtivo que consistia na evolução do sistema construtivo do século XVIII, denominado *gaiola*,<sup>189</sup> que em vez de ser executado em madeira apoiada em paredes de pedra, como era antigamente, passou a ser totalmente executado em betão. Além disso, as fachadas (fig. III.9) que não sofreram grandes estragos com o incêndio foram recuperadas, tal como algumas portas, cornijas e cimalkas, mantendo o seu traçado original.<sup>190</sup> Nota-se que esta

---

<sup>183</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro – A maior parte dos meus projetos. in «01 Textos». Ed. Carlos Campos Morais. p.300

<sup>184</sup> Id. - Imaginar a Evidência. p.97

<sup>185</sup> Ibid. p.97

<sup>186</sup> Ibid. p.97

<sup>187</sup> Ibid. p.99

<sup>188</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro – A propósito da Reconstrução do Chiado. Entrevista concedida a José Salgado. [Porto, Outubro de 1990]. in CASTANHEIRA, Carlos (ed.) - Álvaro Siza : A reconstrução do Chiado, Lisboa. p.74

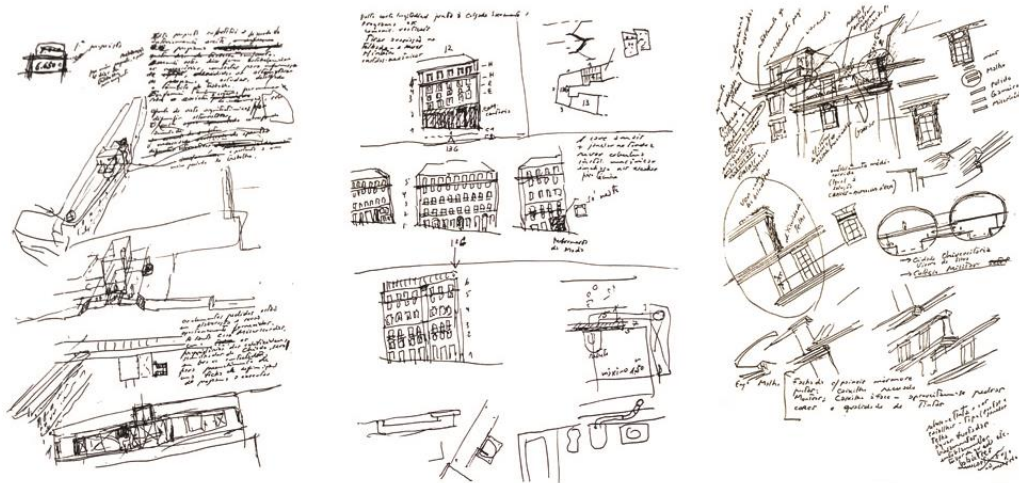
<sup>189</sup> Id. - Imaginar a Evidência. p.97 e 99

<sup>190</sup> Ibid. p.99

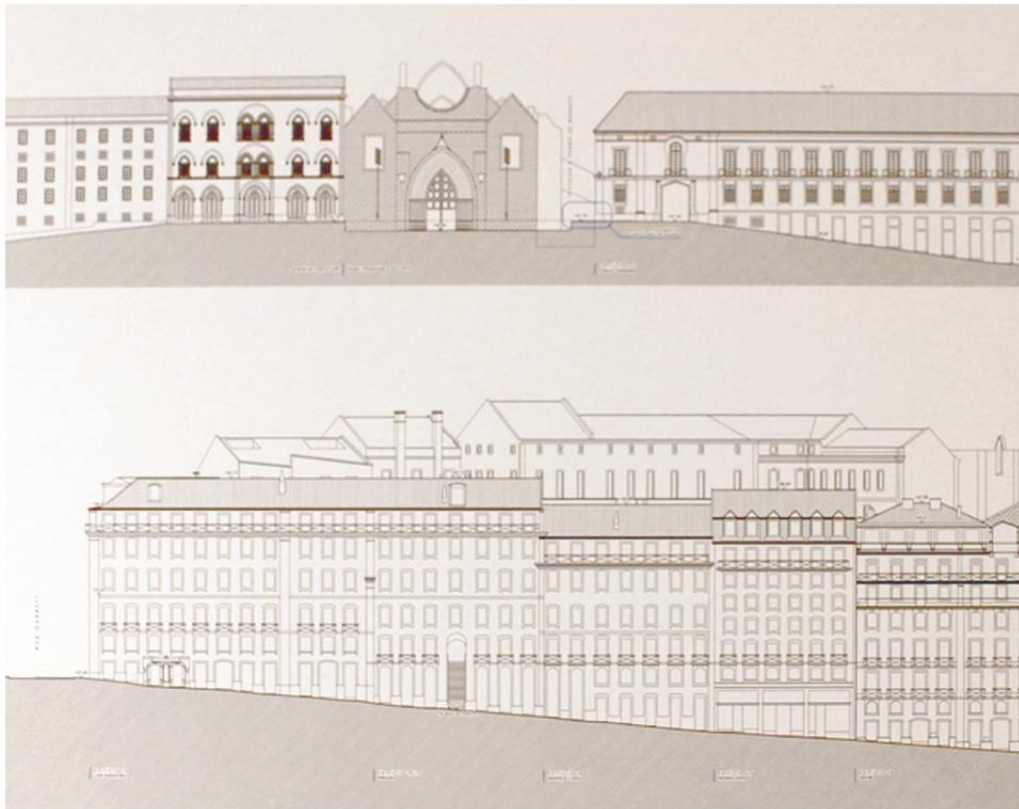


## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

### RECONSTRUÇÃO DO CHIADO | SIZA VIEIRA | 1987



III.8. Esquissos realizados por Siza Vieira  
“Detetive, que procura restabelecer correspondências antigas e vitais”<sup>187</sup>



III.9. Alçados  
“É necessário manter o equilíbrio do centro histórico e não criar ruturas quando não há razões para tal.”<sup>188</sup>

intervenção pretendeu seguir a matriz que existia, promovendo a continuidade do construído (*banal*), que segundo Siza Vieira: “não é a arquitetura que é banal, mas sim as funções e partes da cidade que assim se apresentam. Os grandes momentos, os grandes episódios da cidade correspondem não a desejos do desenho mas sim à dinâmica real da cidade”<sup>191</sup> Assim sendo, segundo Álvaro Siza Vieira, o arquiteto deve ser capaz de avaliar a importância funcional do edifício e as pré-existências do contexto, com a finalidade de compreender se a estratégia no ato de projetar deve promover transformações no contexto ou se deve apenas garantir a continuidade do existente.

Souto de Moura confrontou-se com essa necessidade que Siza Vieira defende, de avaliar o impacto da sua intervenção em relação ao contexto, quando ficou responsável por um dos grandes projetos urbanos do Porto, o Metro, projetado entre 1996 e 1997, esta obra apresentava um elevado grau de complexidade, pois era necessário “superar muitas dificuldades para poder compatibilizar as rigorosas regras técnicas de um sistema de transporte, como é o metro, com a topografia acidentada do centro histórico da cidade.”<sup>192</sup> Com o desenvolvimento do projeto, esses problemas iniciais tornaram-se numa estratégia de trabalho.<sup>193</sup> O arquiteto constatou que este projeto podia ser o ponto de partida para uma transformação da área urbana designada de *grande Porto*: “eu achava que o Porto tinha de ser lido para lá da cidade propriamente dita, o grande Porto é o que era importante. Para mim era claro que o Metro é que havia de ligar tudo isto e permitir a transformação.”<sup>194</sup> Assim sendo, a intenção passou por “pensar não só em desenhar linhas e as estações, mas também na requalificação urbana”.<sup>195</sup> Essa requalificação consistiu no *redesenho* da cidade, tais como “ligeiras alterações das cotas das ruas, a sistematização dos encontros entre os pavimentos, os passeios, os jardins, as árvores, a iluminação e o mobiliário urbano”<sup>196</sup> Além disso, era necessário elaborar dez estações novas, muitas das quais subterrâneas, Souto de Moura optou por apenas realizar uma – a da Casa da Música – e incumbir as restantes

---

<sup>191</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro – A propósito da Reconstrução do Chiado. Entrevista concedida a José Salgado. [Porto, Outubro de 1990]. in CASTANHEIRA, Carlos (ed.) - Álvaro Siza : A reconstrução do Chiado, Lisboa. p.72

<sup>192</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. in NUFRIO; Anna (ed.) – Eduardo Souto de Moura: conversas com estudantes. p.32

<sup>193</sup> Id. in 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra recente. Nº 5. p.84

<sup>194</sup> Id. in MOURA, António, et al. – A História do Metro do Porto. p.153

<sup>195</sup> Ibid. p.153

<sup>196</sup> Id. in NUFRIO; Anna (ed.) – Eduardo Souto de Moura: conversas com estudantes. p.35

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

METRO DO PORTO | ESTAÇÃO DA CASA DA MUSICA | SOUTO DE MOURA | 1996- 1997



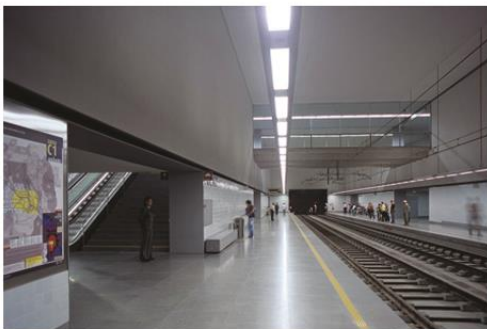
III.10. Vista exterior da Estação da Casa da Musica – A Pala



III.11. Vista interior da Estação de Metro da Casa da Musica



III.12. Vista exterior da Estação de Metro da Casa da Música



III.13. Vista interior da Estação de Metro da Trindade



III.14. Vista interior da Estação de Metro dos Aliados

a outros arquitetos, o método de seleção, focou-se no facto do autor responsável pela estação já ter anteriormente realizado um projeto próximo da zona da mesma.<sup>197</sup> Souto de Moura defende que o espaço da estação da Casa da Musica foi projetado como um terminal de paragem que contemplava três meios de transporte público distintos – metro, autocarro e elétrico – essa característica justifica o facto da pala (fig.III.10), que cobre o espaço exterior da estação, apresentar quebras e variações de altura, entre os três e os cinco metros. No exterior, foram elaborados dois grandes cilindros, pintados de azul (fig.III.12), que não tocam na cobertura permitindo a passagem de um faixe de luz por esse espaço. Os cilindros aparentam, exteriormente, um carácter escultório, mas, ao descer para a estação de metro, depreende-se que esses cilindros são afinal duas claraboias que garantem a entrada de luz natural na estação subterrânea<sup>198</sup> (fig.III.11). A estratégia seguida para a execução dos espaços interiores das estações era a de transportar o utilizador sempre para a mesma atmosfera (fig.III.11; III.13; III.14), pretendendo com isso promover a relação entre o Metro e a Cidade. Assim sendo, os arquitetos recorreram ao uso dos mesmos materiais: azulejos azuis e os tetos falsos de cor preta, cinzenta ou branca; à mesma intensidade de luz: homogénea ou direta; e até ao mesmo desenho de escadas em todas as estações.<sup>199</sup> Na realização do Metro do Porto nota-se que o *projeto* provocou alterações no *contexto* pois a intenção era promover uma relação harmoniosa entre *projeto* e *contexto*, apreendendo-os como um projeto unitário: “transformou-se de repente num grande estímulo para o projeto de transformação e reestruturação da cidade histórica.”<sup>200</sup>

As obras anteriormente apresentadas pretendiam conjugar-se com a cidade já consolidada, apreendendo os seus valores e as suas necessidades. Assim sendo, Siza Vieira expõe que para alcançar essa conjugação, o arquiteto tem de aceitar que o ato de *ver* é primordial no processo de projeto, afirmando que “aprender a *ver* é fundamental para um arquiteto, existe uma bagagem de conhecimento aos quais inevitavelmente recorreremos, de modo que nada de quanto fazamos é absolutamente novo.”<sup>201</sup> Siza tenta transmitir essa ideia aos seus alunos, incentivando-os a viajar – a *ver* - defendendo que “quanto mais observamos, tanto mais claro surgirá a essência do objeto. E esta consolidar-se-

<sup>197</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. *in* NUFRIO; Anna (ed.) – Eduardo Souto de Moura: conversas com estudantes. p.33

<sup>198</sup> Id. *in* NUFRIO; Anna (ed.) – Eduardo Souto de Moura: conversas com estudantes. p.36

<sup>199</sup> Ibid. p.36

<sup>200</sup> Ibid. p.35

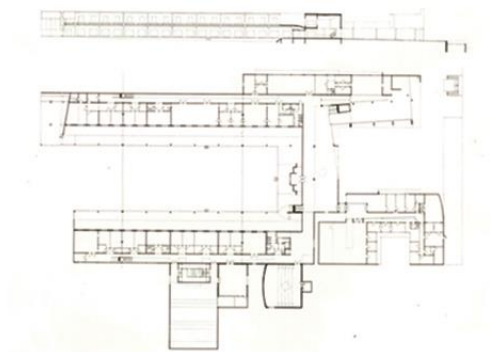
<sup>201</sup> SIZA VIERA, Álvaro - Imaginar a Evidência. p.139

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE SETÚBAL | SIZA VIEIRA | 1986-1996



III.15. e III.16. Associação entre o Santuário do Cabo Espichel e o projeto da Escola Superior de Setúbal

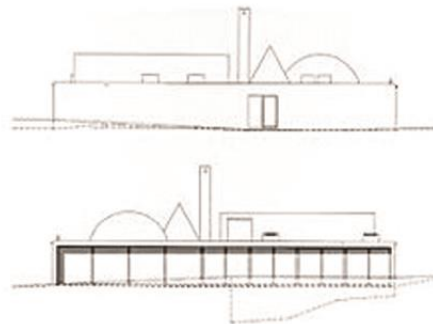


III.17. Corte e Planta da Escola

CASA DA QUINTA DO LAGO | TAVIRA | SOUTO DE MOURA | 1984-1989



III.18. e III.19. Associação entre a Igreja da Luz, em Tavira, e o projeto da Casa da Quinta do Lago



III.20. Alçados da Casa da Quinta do Lago



à como conhecimento vago, instintivo.”<sup>202</sup> Com isto, Siza Vieira pretendia demonstrar que quanto mais o arquiteto *vê*, melhor *vê* e, conseqüentemente, conseguirá captar melhor a *essência*, pois *vê* de forma mais profunda, podendo o processo de trabalho chegar a um ponto em que os apoios e as referências surgem de forma inconsciente: “o conhecimento, a informação, o estudo dos arquitetos e da história da arquitetura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.”<sup>203</sup>

Siza Vieira, para a exposição desta ideia, apresenta o seu projeto para a Escola Superior de Educação de Setúbal (fig.III.17), realizado entre 1986 e 1996. Após a execução da obra, as pessoas que observavam a Escola, apontaram como referência de projeto o Santuário do Cabo Espichel (1701). Siza compreendeu o porquê dessa associação, além das obras serem próximas geograficamente, outras relações se podiam estabelecer como, por exemplo, a relação entre as proporções das obras.<sup>204</sup> Segundo as palavras do arquiteto, essa relação, surgiu de um ato proveniente do seu subconsciente, o Santuário do Cabo Espichel (fig.III.15) surge como uma possível influência do seu projeto para a Escola de Setúbal (fig.III.16), sem que Siza Vieira se apercebesse diretamente dessa associação.<sup>205</sup> O arquiteto defende que “é possível identificar referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas. A articulação destas influências é um ato de criação irrepetível. O arquiteto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente.”<sup>206</sup> Essa ideia defendida por Siza, de que as referências de um projeto, por vezes, provêm de um ato do subconsciente, pode ser também observada na obra do arquiteto Souto de Moura, destacando o projeto da Casa da Quinta do Lago, no Algarve, realizado entre 1984 e 1989 (fig.III.20). O arquiteto assumiu que o projeto dessa casa surgiu do “cruzamento de uma certa arquitetura do Sul, e por estranho que pareça, com algumas casas chinesas”.<sup>207</sup> Souto de Moura destaca a importância da observação de obras anteriormente realizadas no ato de projetar: “redesenhamos sempre o nosso passado para o

<sup>202</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro - Imaginar a Evidência. p.135

<sup>203</sup> Ibid. p.37

<sup>204</sup> Ibid. p.139

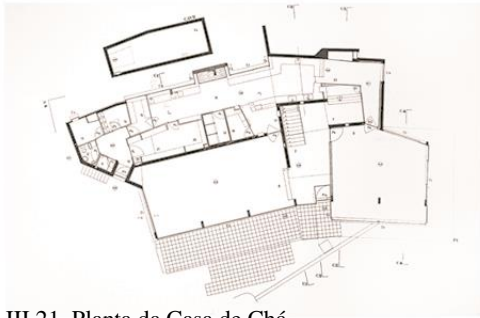
<sup>205</sup> Ibid. p.139

<sup>206</sup> Ibid. p.35-37

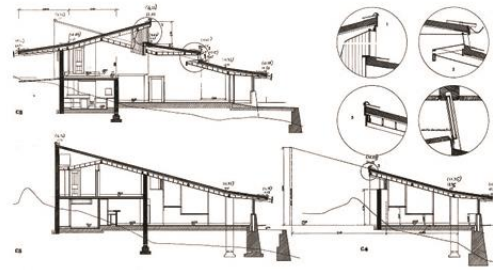
<sup>207</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.84

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

CASA DE CHÁ DA BOA NOVA | SIZA VIEIRA | LEÇA DA PALMEIRA | 1958-1963



III.21. Planta da Casa de Chá



III. 22. Cortes e Pormenores Construtivos



III. 23. Vista da Zona de Entrada

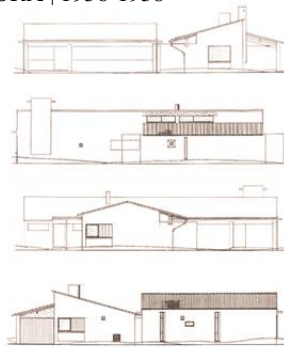


III.24. Vista da Zona de Esplanada

CASA DE OFIR | FERNANDO TAVORA | 1956-1958



III. 25. Planta da Casa



III. 26. Alçados da Casa



III.27. Vista Exterior da casa



III.28. Vista do jardim da casa

“Fortemente enraizada na arquitetura popular portuguesa, mas não tanto como poderia parecer à primeira vista. Esta casa de facto tem a organização típica da casa moderna, muito próxima de Breuer.”<sup>217</sup>



bem e para o mal”.<sup>208</sup> Na Casa da Quinta do Lago (fig.III.19), o arquiteto afirma que só anos mais tarde, ao observar um calendário, apercebeu-se da associação que se podia também estabelecer entre essa casa e a Igreja da Luz, de Tavira (1648)<sup>209</sup> que, tal como aconteceu no caso da obra de Siza, tinha também uma aproximação geográfica<sup>210</sup> (fig.III.18).

Denota-se, nos projetos anteriormente apresentados, que o contexto tem um papel fundamental no ato de projetar. Siza afirma que “a arquitetura não tem sentido a não ser em relação com a natureza”,<sup>211</sup> defendendo que desde os seus primeiros trabalhos que foi adquirindo “a sensação irreprimível e determinante de que a arquitetura não termina em ponto algum, vai do objeto ao espaço e, por consequência, à relação entre os espaços, até ao encontro com a natureza.”<sup>212</sup> Para a exposição dessa ideia apresentam-se duas obras de Siza Vieira, que marcam o início do seu trabalho como arquiteto: a primeira é a Casa de Chá da Boa Nova, projetada entre 1958 e 1963; e a segunda, as Piscinas das Marés, executada entre 1961 e 1966; ambas situadas em Leça de Palmeira.

No primeiro caso, o projeto para a Casa de Chá da Boa Nova foi a concurso e em 1959 o *atelier* dos arquitetos Fernando Távora e Francisco Figueiredo ganharam e ficaram responsáveis pela execução do projeto.<sup>213</sup> Távora dedicou-se a escolher o lugar de implantação, que segundo Siza foi o que os fez ganhar o concurso, defendendo que “ver primeiro seja intuição difícil, só possível com a ajuda de uma grande experiência.”<sup>214</sup> O resto do projeto (fig.III.21 e III.22) ficou nas mãos dos colaboradores, sendo um deles - Álvaro Siza<sup>215</sup> - a intenção do arquiteto era garantir o equilíbrio entre a praia, a capela e um farol que já existiam naquele contexto: “deixar prevalecer a capela, sem que por isso o restaurante se tornasse uma construção sem carácter: era necessário conciliar a autonomia do edifício com o que pré-existia.”<sup>216</sup> (fig. III.23 e III.24). Siza defende que o projeto da Casa de Ofir (1956-1958), de Távora (fig.III.25 e III.26), foi importante para a realização da sua obra pois a

<sup>208</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.88

<sup>209</sup> Ibid. p.173

<sup>210</sup> Id. in 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra recente. Nº 5. p.84

<sup>211</sup> SIZA VIERA, Álvaro - Imaginar a Evidência. p.34

<sup>212</sup> Ibid. p.31

<sup>213</sup> BARATA, Paulo Martins. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) – Álvaro Siza: 1954-1976. p.53

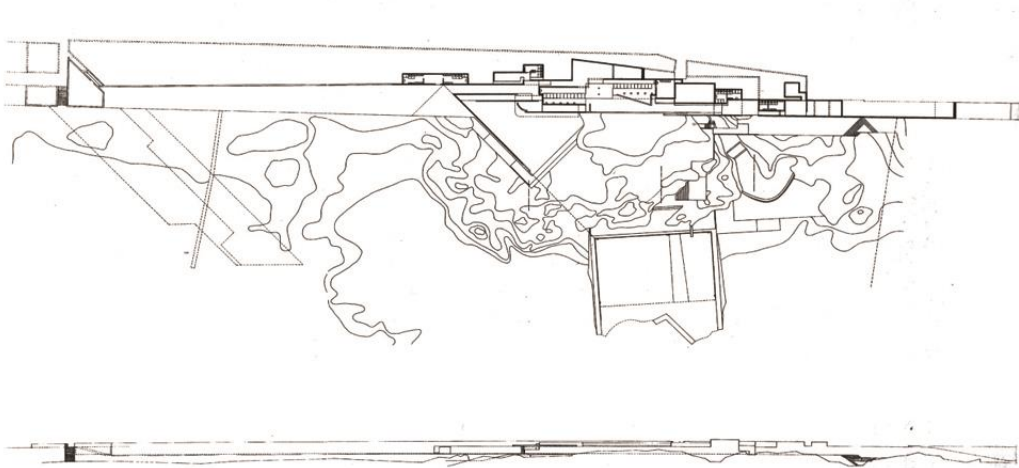
<sup>214</sup> SIZA VIERA, Álvaro - Imaginar a Evidência. p.31

<sup>215</sup> BARATA, Paulo Martins. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) – Álvaro Siza: 1954-1976. p.53

<sup>216</sup> SIZA VIERA, Álvaro - Imaginar a Evidência. p.23

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

PISCINA DAS MÁRES | SIZA VIEIRA | LEÇA DA PALMEIRA | 1961-1966



II.29. Planta e Alçado do projeto da Piscina



III. 30 e III. 31. Vistas da Piscina

“Otimizar as condições criadas pela natureza, que já ali tinha iniciado o desenho de uma piscina. Era necessário tirar partido dos mesmos rochedos, completando a contenção da água somente com as paredes estritamente necessárias.”<sup>222</sup>



III.32 e III.33. Vistas da Piscina

“A própria estrutura e a cor do rugoso betão de cofragem não perfaz tanto um contraste, mas antes um harmonioso complemento às pedras graníticas existentes.”<sup>223</sup>

Casa de Ofir estava “fortemente enraizada na arquitetura popular portuguesa, mas não tanto como poderia parecer à primeira vista. Esta casa de facto tem a organização típica da casa moderna, muito próxima de Breuer.”<sup>217</sup> Assim sendo, Álvaro Siza sentiu-se “impregnado, ao mesmo tempo, por uma multiplicidade de influências”,<sup>218</sup> tal como acontecia na Casa de Ofir (fig. III.27 e III.28), a Casa de Chá da Boa Nova cruzava influências internacionais, como por exemplo, as obras de Aalto e de Wright; com referências nacionais existentes no inquérito, realizado entre 1955 e 1960, presente na publicação «Arquitetura Popular em Portugal».<sup>219</sup> Siza afirmou, anos mais tarde, que esta sua obra estava muito dependente da paisagem: “achei que esta solução era uma tradução demasiado direta dos acidentes topográficos. A inclinação das coberturas do restaurante é quase o paralelismo direto do perfil das rochas. Quando ficou pronto, descobri que estava demasiado dependente da paisagem.”<sup>220</sup>

Para a conceção da Piscina de Leça, Siza Vieira optou por trabalhar com “dois elementos completamente distintos, cada um com a sua própria linguagem, mas que ambos deveriam estar interligados”.<sup>221</sup> Esta estratégia contrasta com a utilizada na Casa de Chá da Boa Nova, a Piscina de Leça procurava encontrar uma geometria no contexto e trabalha-la, com a intenção de “otimizar as condições criadas pela natureza, que já ali tinha iniciado o desenho de uma piscina. Era necessário tirar partido dos mesmos rochedos, completando a contenção da água somente com as paredes estritamente necessárias.”<sup>222</sup> Assim sendo, a obra tinha como estratégia trabalhar com a separação clara entre construído e natural, com a finalidade de alcançar, com esse contraste, uma harmonia global entre obra e contexto: “a própria estrutura e a cor do rugoso betão de cofragem não perfaz tanto um contraste, mas antes um harmonioso complemento às pedras graníticas existentes.”<sup>223</sup> Em relação às referências desta obra, o arquiteto Siza Vieira assume que não encontra

---

<sup>217</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro - Imaginar a Evidência. p.34

<sup>218</sup> Ibid. p.34

<sup>219</sup> BARATA, Paulo Martins. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) – Álvaro Siza: 1954-1976. p.54

<sup>220</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro - GA Document Extra 11. p.20. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) – swimming pool on the beach at Leça de Palmeira = schwimmbad am strand von Leça de Palmeira = piscina na praia de Leça da Palmeira: 1959-1973. p.75 e 76

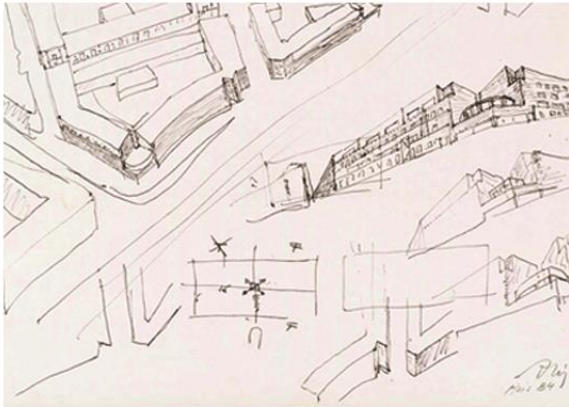
<sup>221</sup> Id. - Bauwelt. Nº29/39. p.1468 in Ibid. p.76

<sup>222</sup> Id. - Imaginar a Evidência p.25

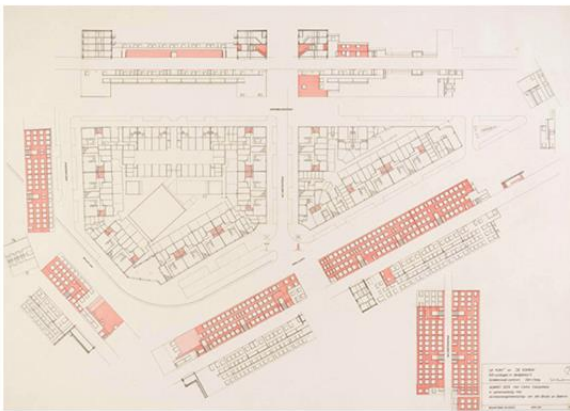
<sup>223</sup> GANSCHT, Christian. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) – swimming pool on the beach at Leça de Palmeira = schwimmbad am strand von Leça de Palmeira = piscina na praia de Leça da Palmeira: 1959-1973. p.53

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

COOPERATIVA DE HABITAÇÃO DE SHILDERSWIJK “PONTO E VIRGULA” | SIZA VIEIRA |  
HAIA | 1989-1996



III. 34. Desenhos de Siza da Cooperativa



III. 35. Planta, Alçados e Cortes da Cooperativa



III. 36. Vista de um dos Edifícios da Cooperativa



III. 37. Fachada de um dos Edifícios da Cooperativa  
“Coexistência rítmica e harmónica que se conjuga com a decoração tradicional na zona”<sup>232</sup>

associações entre esta e a arquitetura vernacular portuguesa,<sup>224</sup> destaca como influência para a conceção das Piscinas, o trabalho de Frank Lloyd Wright: “recordo que, quando começava o projeto, comprei um livro sobre a obra de Frank Lloyd Wright, e certos aspetos, certas partes da sua obra, como a casa do deserto, tiveram uma influência positiva sobre o meu trabalho. Na piscina está presente o poder da sua essencialidade geométrica, concretizando-se, mesmo, a sua presença nos 45° de implantação utilizados por Wright no seu projeto.”<sup>225</sup>

O arquiteto Siza Vieira expõe na apresentação das suas obras as referências que o auxiliaram no ato de projetar, com a intenção de demonstrar os motivos que o levaram a optar por trabalhar com aqueles modelos, naquele contexto, mas defende que essas associações não servem para explicar a totalidade da nova obra, pois há sempre algum fator que a distancia dos projetos que já existem.<sup>226</sup> Além disso, denota-se, com os exemplos anteriormente apresentados, que projetos com programas e contextos diferentes podem implicar uma busca de referências distintas, que consequentemente, pode resultar em obras com linguagens distintas. No seguimento desta ideia, apresenta-se a seguinte frase de Távora: “o arquiteto, na atualidade deve manejar muitos registos. É preciso manter uma certa unidade mas, ao mesmo tempo, ser capaz de trabalhar em lugares e circunstâncias diversas.”<sup>227</sup> Távora pretende demonstrar que num mundo em que o trabalho é cada vez mais internacional, onde pode-se trabalhar em variadas regiões e/ou países, o desafio do arquiteto concentra-se na sua capacidade de apreender novas culturas que em complemento com a sua, garantam respostas coerentes às necessidades de cada contexto.<sup>228</sup> Segundo Távora, Siza Vieira é um exemplo de um arquiteto capaz de trabalhar em qualquer contexto, que observa atentamente os novos cenários em que trabalha com a intenção de encontrar pistas que o auxiliem na realização de um novo projeto capaz de responder às necessidades culturais da zona: “pensemos no caso de Siza que o faz na Holanda, por exemplo, é mais

<sup>224</sup> SIZA VIERA, Álvaro - Imaginar a Evidência. p.35

<sup>225</sup> Id. – Álvaro Siza. p. 32. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) – Álvaro Siza: 1954-1976. p.81 e 82

<sup>226</sup> GANSHIRT, Christian. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) – swimming pool on the beach at Leça de Palmeira = schwimmbad am strand von Leça de Palmeira = piscina na praia de Leça da Palmeira: 1959-1973. p.75

<sup>227</sup> “*el arquitecto, en la actualidad, debe manejar muchos registros. Es preciso mantener ena cierta unidad pero, al mismo tiempo, ser capaces de trabajar en lugares y circunstancias diversos.*” TÁVORA, Fernando - Nulla dies sine linea: fragmentos de uma conversa com Fernando Távora. Távora. DPA 14 (1998), p.11 [Consult.6 de Maio, 2016]. Disponível em:

[http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12171/DPA%2014\\_8%20FRAGMENTOS%20CONV%20ERSACI%20N.pdf?sequence=1](http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12171/DPA%2014_8%20FRAGMENTOS%20CONV%20ERSACI%20N.pdf?sequence=1)

<sup>228</sup> Ibid

holandês que o próprio Aldo van Eyck”<sup>229</sup> Siza Vieira defende que o desafio de trabalhar num contexto como a Holanda, foca-se na capacidade do arquiteto conseguir tomar uma decisão coerente às reais necessidades do projeto, sem se perder com a quantidade de informação que tem ao seu dispor sobre materiais e técnicas construtivas: “montanhas de livros e de experiências e de informação computadorizada me abrem mil vias proibidas. Para tudo tenho mil apoios, mil disciplinas me acompanham fraternalmente, a não ser na solidão multiplicada de ser eu a escolher o que não posso escolher”<sup>230</sup> Com a intenção de compreender o seu método de trabalho no contexto Holandês, apresenta-se o seu projeto para a Cooperativa de Habitação de Schilderswijk, em Haia, realizada entre 1989 e 1993, denominada de «Ponto e Vírgula» (fig.III. 34). O projeto é marcado pela participação social que discute com o arquiteto soluções que garantam “a melhor organização para modos de vida que respeitam a especificidade cultural; cria-se uma melhor funcionalidade em relação às duas populações de utentes: turcos e holandeses.”<sup>231</sup> O facto de a discussão contemplar utentes de culturas distintas levou a um debate nem sempre pacífico mas isso acabou por estimular ainda mais o arquiteto Siza Vieira a realizar o projeto (fig.III.35). A opção de utilizar dois tipos de tijolo nas fachadas do edifício (fig.III.36 e III.37) – um castanho avermelhado rugoso e outro branco polido – resultou numa “coexistência rítmica e harmónica que se conjuga com a decoração tradicional na zona”<sup>232</sup> Neste projeto, o arquiteto Siza Vieira apreendeu a cultura da população que residia naquele contexto e utilizou-a no ato de projetar com a intenção de obter respostas eficazes aos problemas do projeto e do contexto.

Ao observar-se as obras de Souto de Moura nota-se que, tal como se analisou nas obras apresentadas anteriormente de Siza Vieira, um fator a ter em consideração no ato de projetar, é o contexto onde se insere a obra. Souto de Moura defende que o contexto deve ser encarado como um instrumento: “Leonardo Da Vinci dizia: «a Arte é coisa mental». O sítio é coisa mental. Portanto, o sítio é tão importante quanto as outras coisas que intervêm no

<sup>229</sup> “*pensemos en el caso de Siza. Lo que hizo en Holanda, por ejemplo, es más holandés que lo del propio Aldo van Eyck.*” TÁVORA, Fernando - *Nulla dies sine linea: fragmentos de uma conversa com Fernando Távora. Távora*. DPA 14 (1998), p.11 [Consult.6 de Maio, 2016]. Disponível na [http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12171/DPA%2014\\_8%20FRAGMENTOS%20CONV%20ERSACI%20N.pdf?sequence=1](http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12171/DPA%2014_8%20FRAGMENTOS%20CONV%20ERSACI%20N.pdf?sequence=1)

<sup>230</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro – *Materiais*. in «01 Textos».p. 47

<sup>231</sup> RODRIGUES, António Jacinto – *Teoria da Arquitetura: O Projecto como Processo Integral na Arquitetura de Álvaro Siza*. p.49 e 57

<sup>232</sup> *Ibid.* p.57

projeto.”<sup>233</sup> Assim sendo, partindo da afirmação de Souto de Moura de que “há uma maneira bastante diferente de viver, no Sul e no Norte, que não tem a ver com realidades mas com uma coisa diferente chamada «Tipo». O «Tipo» está relacionado com a disposição da casa a uma determinada forma de vida”,<sup>234</sup> analisam-se dois projetos realizados por este arquiteto: o primeiro no Norte - a Casa 2 em Nevogilde, entre 1983 e 1988, no Porto; e o segundo no Sul – a Casa em Alcanena, entre 1987 e 1992, em Torres Novas; para compreender como a mudança de contexto implica, conseqüentemente, uma alteração do modo como a obra se relaciona com o mesmo. No primeiro caso, Souto de Moura afirma que “transferir muros, deslocar terras, escolher as pedras, foi «quase fazer a casa»”.<sup>235</sup> Na Casa 2 em Nevogilde (fig.III.38 e III.39), a intenção era garantir a continuidade aos muros existentes. A casa é constituída por um único volume, que se abre para Sul em direção ao jardim privado (fig. III.40 e III.42); no lado Norte, a casa é mais fechada e apenas a porta anuncia a entrada da mesma; além disso, o único ponto de relação com a rua é o portão de acesso ao terreno da casa. Os materiais utilizados nesta obra são o granito para as paredes exteriores, que perlongam-se para o interior em algumas paredes, conjugando-se com o tijolo de cor avermelhada (fig.III.41). No segundo caso, a Casa de Alcanena aproxima-se, nos seus primeiros esboços, a uma Vila Romana existente na zona, Souto de Moura afirmou que “ao longo do projeto, as imagens foram perdendo essa ligação, permanecendo o essencial – os elementos físicos que compõem a construção.”<sup>236</sup> Souto de Moura expôs que “a planta do terreno tinha sido tracejada com vinhas, riscos paralelos cortados por um sistema, quase ortogonal de caminhos”,<sup>237</sup> mas esses eixos de composição do terreno, não foram utilizados para a formulação da casa, que pretendia uma implantação (fig.III.43) que intensifica-se a sua relação com o contexto: “fazendo centro no interior do pátio rodaram quase 45° fixando-se melhor na paisagem.”<sup>238</sup> O projeto organiza-se em três volumes, em que cada um deles se associa a uma função específica da casa - quartos, salas e serviços - que se unem através de uma galeria em U, à volta do pátio central (fig.III.44 e III.44). Os materiais utilizados nesta obra são o reboco, a pedra e o tijolo de cor

<sup>233</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. A Ambição à obra Anónima. [Lisboa, Outubro, 1993] Entrevista concebida a Paulo Pais. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.28

<sup>234</sup> Ibid. p.28

<sup>235</sup> Ibid. p.75

<sup>236</sup> Ibid. p.105

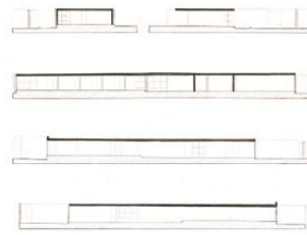
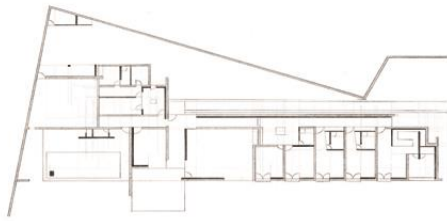
<sup>237</sup> Ibid. p.105

<sup>238</sup> Ibid. p.105



## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

### CASA 2 NEVOGILDE | SOUTO DE MOURA | PORTO | 1983-1988

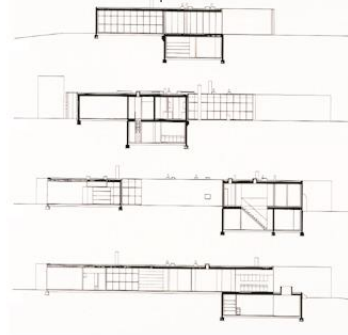
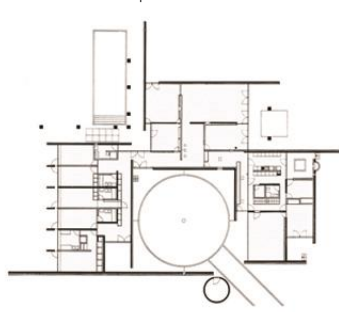


III.38 e III.39. Planta e Cortes da Casa



III.40. Vista do patio do jardim      III.41. Vista da Entrada da Casa      III. 42. Vista da fachada sul  
“Transferir muros, deslocar terras, escolher as pedras, foi «quase fazer a casa»”<sup>235</sup>

### CASA EM ALCANENA | SOUTO DE MOURA | TORRES NOVAS | 1987-1992



III.43 a III.45. Implantação, planta e cortes da casa



III. 46. Vista da Casa      III. 47. Vista do Interior da Casa      III. 48. Vista do Patio da Casa  
“Ao longo do projeto, as imagens foram perdendo essa ligação, permanecendo o essencial – os elementos físicos que compõem a construção.”<sup>236</sup>

branca (fig.III.46 a III.48). Assim sendo, tal como se observou na obra de Siza Vieira, no caso do projeto «Ponto e Virgula» em Haia, nota-se que Souto de Moura adapta a organização dos espaços interiores e a linguagem dos projetos ao contexto em que estes se inserem, pretendendo sempre promover, como estratégia de trabalho, uma relação harmoniosa entre obra e envolvente.

Siza Vieira destaca a importância de um arquiteto treinar a sua capacidade de *ver* e de apreender a cultura existente no contexto em que trabalha com a finalidade de, a partir dessa observação, encontrar ferramentas que o auxiliem na ato de projetar. Este arquiteto afirma que Fernando Távora, foi que lhe transmitiu a ideia de que *viajar* e *ver* são apoios fundamentais de projeto,<sup>239</sup> afirmando que os relatos que Távora fazia das suas viagens o ajudavam a aprender “a gostar de arquitetura: aprendendo arquitetura.”<sup>240</sup> Além disso, Siza defende que os trabalhos de Távora não provinham de “modelos, respostas sistemáticas, *know how*. Não exclui ferramentas. Mas tem a ver com humana condição, abertura, prudência, compreensão, permissividade por vezes, dúvida, vontade, intransigência.”,<sup>241</sup> as suas obras eram lições fundamentais para as gerações de arquitetos seguintes, mesmo que Távora tenha dedicado mais tempo do seu trabalho ao ensino que à realização de projetos de arquitetura.<sup>242</sup> Assim sendo, seguindo a linha de pensamento de Távora, Siza afirma que o ato de projetar se define pela captação “num momento exato, uma ideia perturbadora e errante – e repor a serenidade.”<sup>243</sup> O arquiteto Siza Vieira pretendeu seguir essa definição, no seu trabalho de Renovação de São Victor, realizado entre 1974 e 1977, no âmbito do programa SAAL: “O terreno existente disponível na sequência da demolição de um aglomerado de *ilhas*, estava inicialmente destinado à construção de um parque de estacionamento, até que os protestos de alguns dos seus residentes, foram ouvidos e inscritos no SAAL, o programa de renovação urbana e habitação.”<sup>244</sup> A estratégia de trabalho passou pela construção do um bloco de habitações em banda, em confronto com as ruínas que permaneceram da demolição das *ilhas* existentes no terreno,<sup>245</sup> sendo a ruína encarada, nesta obra, como um fragmento de

---

<sup>239</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro – Fernando Távora. in «01 Textos». p.281

<sup>240</sup> Ibid. p.281

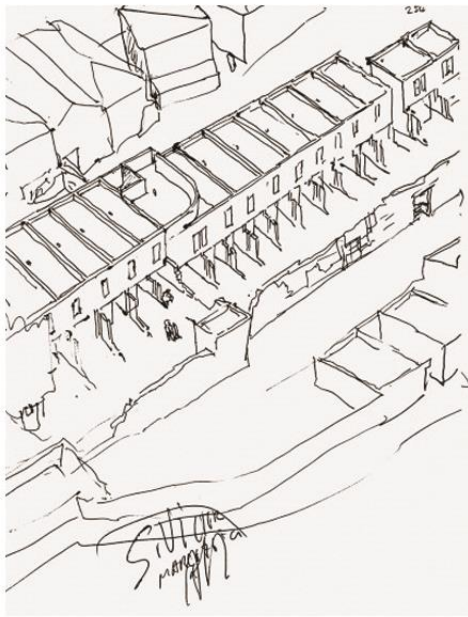
<sup>241</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro – A propósito da arquitetura de Fernando Távora. in MORAIS, Carlos Campo (ed) - 01 Textos. p.112

<sup>242</sup> Id. – Távora. in Ibid. p.129

<sup>243</sup> Id. - A propósito da arquitetura de Fernando Távora. In Ibid. p.112

<sup>244</sup> BARATA, Paulo Martins. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) – Álvaro Siza: 1954-1976. p.185

<sup>245</sup> Ibid. p.185

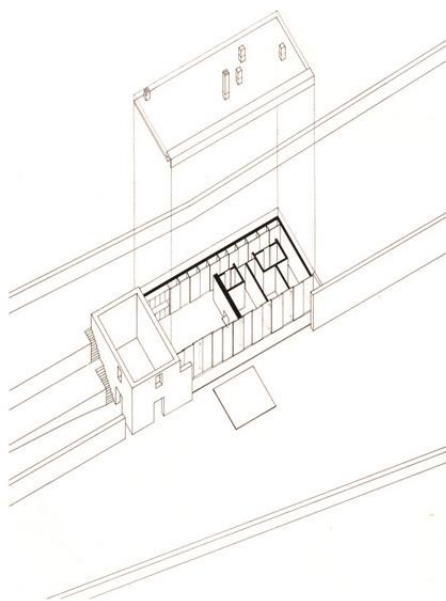


III.49. Desenho de Projeto de S. Vitor

“Precisamente aquelas condições de pertencer (...), que nos são reveladas à medida que, ao passear no bairro reparamos que ali, ali havia uma loja, que ali, ali há vestígios, há ruínas, há histórias.”<sup>246</sup>



III.50 e III.51. Relação entre as casas e a ruína.



III.52. Axonometria da Casa

“Consolidar a ruína como jardim fechado e fazer a casa ao lado”<sup>247</sup>



III. 53. Relação entre a casas e a ruína.

permanência do passado (fig. III.49). Paulo Martins Barata defende que essa intenção associa-se à ideia de Giani Vattimo sobre o «todo-parte»: “se então já não podemos ter «princípios primeiros» para justificar a nossa atividade, o que nos resta para justificar nossos projetos? Precisamente aquelas condições de pertencer (...), que nos são reveladas à medida que, ao passear no bairro reparamos que ali, ali havia uma loja, que ali, ali há vestígios, há ruínas, há histórias.”<sup>246</sup> (fig. III.50 e III.51)

Pode-se observar na obra de Souto de Moura, essa estratégia de trabalhar com a ruína, destacando o seu projeto para a Casa da Baião, realizada entre 1990 e 1993 (fig. III.52). O cliente pretendia que se recuperasse a ruína para a elaboração de uma casa de fim-de-semana mas o arquiteto optou por “consolidar a ruína como jardim fechado e fazer a casa ao lado”<sup>247</sup> (fig.III.53), para a implantação da casa foi necessário escavar o terreno, a casa abre-se para Sul em direção ao rio Douro: “uma «casa portuguesa» integrada na paisagem, quer dizer, enterrada na paisagem.”<sup>248</sup> Assim sendo, é possível associar a estratégia utilizada por Souto de Moura na Casa de Baião, com a utilizada por Siza Vieira, na Renovação do Bairro de São Victor, no que diz respeito ao tratamento da ruína, tal como o arquiteto Álvaro Siza Vieira, Souto de Moura decidiu preservar a ruína existente no contexto, não lhe tocando mas contemplando-a na estratégia de implantação do novo projeto, elaborando a casa ao lado da ruína (fig.III.50 e III.53).

---

<sup>246</sup> VATTIMO, Giani – Project and Legitimation. in Lotu: n°48/49; 1986, p. 121. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) – Álvaro Siza: 1954-1976. p.185 e 186

<sup>247</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.150

<sup>248</sup> Ibid. p.150



A IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

## IV.EM SOUTO DE MOURA

CONCLUSÃO





Souto de Moura começa por afirmar que o seu trabalho se confronta com o problema do *redesenho*, defendendo que não se deve começar a *desenhar do zero* pois existe um passado repleto de soluções arquitetónicas, que o arquiteto deve recorrer na realização de um novo projeto. Souto de Moura afirma que os arquitetos que não recorrem, nem aceitam, esse *legado arquitetónico* acabam por perder informação essencial para a resolução de problemas do projeto e do contexto: “desenhar do zero é um fenómeno de estupidez, porque é perder um legado de informação disponível. Portanto, se o desenho é um fenómeno de inteligência, tem de perceber o fenómeno em que se vai inserir.”<sup>249</sup> Além disso, Souto de Moura defende que o contexto atual é constituído por múltiplas soluções arquitetónicas, não permitindo que o arquiteto trabalhe sempre segundo a mesma ideologia.<sup>250</sup> Assim sendo, segundo Souto de Moura, o arquiteto deve adaptar-se às exigências dos diferentes programas e contextos em que trabalha, confrontando a sua estratégia de trabalho com as soluções arquitetónicas existentes. Esta ideia associa-se às próprias estratégias de trabalho defendidas por Aldo Rossi, Robert Venturi e Álvaro Siza Vieira.

Aldo Rossi afirmava que o arquiteto deve recorrer ao uso das composições formais já existentes na elaboração de um novo projeto. Souto de Moura partilha dessa ideia, de Rossi, mas defende que não a utiliza sempre como base de trabalho para a elaboração de um projeto, recorre apenas ao uso dessas composições quando estas dão respostas adequadas aos programas atuais, expondo como exemplo a elaboração do projeto da Casa de Alcanena (1987-1992), em Torres Novas, afirmando que observou, no início da realização do projeto, as casas ribatejanas e, por outro lado, uma Vila Romana existente na envolvente, defendendo que se tratavam de composições formais que se adequavam ao programa da Casa de Alcanena<sup>251</sup> (fig.III.43 a III.45).

Robert Venturi destaca, nos seus livros, a importância da análise dos métodos de trabalho utilizados no passado, com a intenção de reutiliza-los na elaboração de um novo projeto. Evidencia-se nesta análise, por um lado, o interesse em compreender como a contradição pode reforçar e/ou confirmar a ordem do conjunto. Souto de Moura debate também sobre a importância de

---

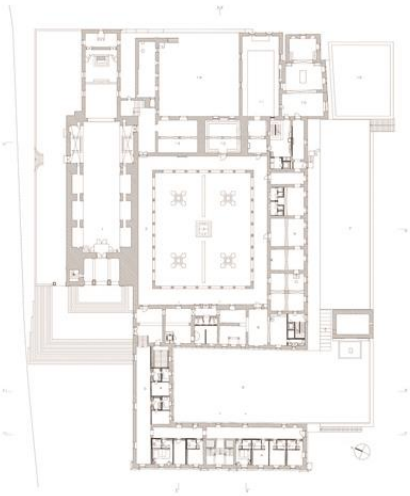
<sup>249</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo - A Ambição à obra Anónima. [Lisboa, Outubro, 1993] Entrevista concedida a Paulo Pais. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.30

<sup>250</sup> Id- 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra recente. Nº 5. p.127

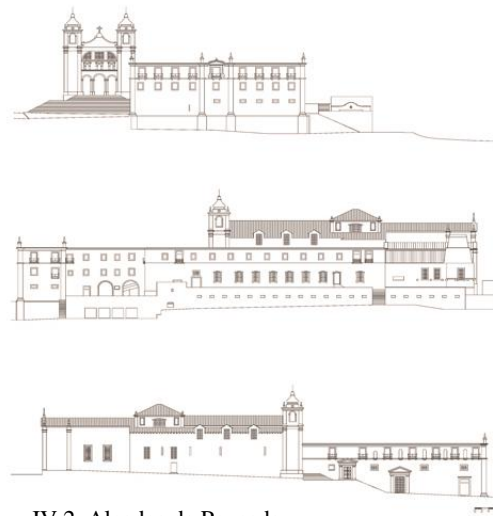
<sup>251</sup> Id - A Ambição à obra Anónima. [Lisboa, Outubro, 1993] Entrevista concedida a Paulo Pais. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.28

## IMPORTÂNCIA DA HISTÓRIA NO ATO DE PROJETAR

POUSADA DE SANTA MARIA DO BOURO | SOUTO DE MOURA | AMARES | 1980-1997



IV.1. Planta da Pousada



IV.2. Alçados da Pousada



IV.3. Vista do Patio da Pousada



IV. 4. Varanda

“Neste projeto são mais importantes as ruínas que o Mosteiro, elas estão a descoberto e podem-se manipular, de igual modo que o edifício já foi manipulado ao longo da história.”<sup>166</sup>



IV.5. e IV. 6. Relação entre os círculos utilizados por Kahn na Biblioteca de Philips Exeter (1965-1972) e os círculos utilizados por Souto de Moura no Estádio Municipal de Braga (1997-2004)

trabalhar com a regra e o módulo, defendendo que essa estratégia de trabalho esteve sempre presente em arquitetura. Assim sendo Souto de Moura, tal como Venturi, recorreu à análise dos métodos de trabalho utilizados no passado, com a finalidade de compreender como a regra é essencial no ato de projetar, mesmo que no fim o projeto afaste-se dessa regra inicial: “tinha uma regra, uma ordem. Depois é possível fazer tudo ao contrário, mas é preciso ter um ponto de partida, se não, é o caos.”<sup>252</sup> Por outro lado, Souto de Moura defende que encara os *artefactos históricos* existentes como materiais operacionais que estuda com a intenção de os poder utilizar no ato de projetar.<sup>253</sup> Esta estratégia, aproxima-se da ideia de Venturi da importância do *saber* convencional. Além disso, Souto de Moura afirma que quando tem de intervir nesses *artefactos históricos* não tem pudor em alterar determinadas partes do existente pois, tal como Venturi defendia, nem tudo o que se executou no passado tem qualidade e a função do arquiteto, na atualidade, deve ser intervir nesses pontos, corrigindo-os.<sup>254</sup> Souto de Moura, apresenta como exemplo a intervenção que realizou, reconvertendo o Mosteiro do Bouro em Pousada (1980-1997), a sua intervenção não pretendia reconstruir a estrutura original do Mosteiro, mas sim elaborar um edifício com base nas ruínas que permaneceram (fig. IV.1 e IV.2). Souto de Moura defendia que aquela obra era uma conjugação de várias épocas e que devia encarar a sua intervenção como uma a mais, uma parte de um todo que já tinha sido iniciado e manipulado (fig. IV.3 e IV.4): “Neste projeto são mais importantes as ruínas que o Mosteiro, elas estão a descoberto e podem-se manipular, de igual modo que o edifício já foi manipulado ao longo da história.”<sup>255</sup> Assim sendo, a sua intervenção deveria fixar um tempo e trabalhar nele mas sem anular o que já existia, promovendo uma imagem unitária do edifício que conjuga antigo e novo.<sup>256</sup>

Siza Vieira defende, nos seus textos, que os arquitetos devem ser capazes de se adaptar a novos contextos e programas; aceitando a experimentação e a alteração da linguagem em função desses fatores (contexto e programa). Essa adaptação, implica uma observação atenta do que existe e

<sup>252</sup> “tenía una regla y un orden. Después es posible hacer todo al contrario, pero es preciso tener un punto de partida; si no, es el caos.” SOUTO DE MOURA, Eduardo - Regresso a Casa/Homecoming. [Porto, Primavera, 2009]. Entrevista concedida a Nuno Grande. in Eduardo Souto de Moura (2005-2009). Nº146. p.15

<sup>253</sup> Id. - Entrevista Bibliográfica [Porto, Dezembro, 2002]. Entrevista concedida a Monica Daniele. in ESPOSITO, Antonio; Leoni, Giovanni (ed) - Eduardo Souto de Moura. p. 437

<sup>254</sup> Ibid. p. 437

<sup>255</sup> “En este proyecto son más importantes las ruinas que el Convento; aquellas están al descubierto y se pueden manipular, de igual modo que fue manipulado el edificio a lo largo de su historia.” Id. - Eduardo Souto de Moura (1995-2005). Nº 124. p.28

<sup>256</sup> Id.- Entrevista a Eduardo Souto de Moura. [1998] Entrevista concedida a Xavier Guell. in 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra reciente. Nº 5. Barcelona: Gustavo Gili (GG), 1998, p.128

uma possibilidade de utilizar múltiplas referências no ato de projetar. Souto de Moura defende que no início do seu percurso profissional, não conseguia utilizar a estratégia de trabalho defendida por Siza. Nessa época, pretendia ter uma linguagem clara e única, que se assemelhava à utilizada no movimento moderno: “preferia uma linguagem mais essencial, dos grandes equipamentos e contentores urbanos que também existiam na cidade portuguesa.”<sup>257</sup> Com o passar dos anos, Souto de Moura ficou encarregue de projetos com uma escala maior e/ou em contextos mais complexos, que obrigaram-no a uma revisão da linguagem utilizada em obras anteriores. Essa mudança resultou numa aproximação da ideia de Álvaro Siza, de que o arquiteto deve aceitar a experimentação e a alteração da linguagem com a finalidade de obter respostas eficazes aos problemas do projeto e do contexto; levando Souto de Moura a afirmar que “é um processo de vida aprender que é bom mudar com a finalidade de ultrapassar dificuldades.”<sup>258</sup> Destaca-se assim, a relação que se pode estabelecer entre as visões de Aldo Rossi, Robert Venturi e Álvaro Siza com a de Souto de Moura sobre a importância da tradição no ato de projetar, estes arquitetos aceitam a utilização de soluções arquitetónicas existentes, tanto a nível da composição formal como de método de trabalho, destacando a importância do arquiteto *ver* e *analisar* o que existe com a intenção de encontrar pistas que o apoiem nas decisões tomadas no novo projeto e que promovam, ao mesmo tempo, uma relação harmoniosa entre a obra e o contexto.

Um dos temas que mais se debate sobre a obra de Souto de Moura é a importância dada à ruína. O arquiteto defende que quando um edifício perde a sua função, o contexto molda a sua forma, adaptando-o, com a finalidade deste alcançar o *estado natural*, tornando-se numa ruína. Assim sendo, Souto de Moura expõe que, se a intenção do arquiteto for preservar a ruína, este não pode reconstruir na totalidade a obra arruinada, deve tentar intervir o mínimo possível para garantir a preservação da ruína.<sup>259</sup> Essa estratégia, de preservar a ruína em estado de contemplação, é possível de se observar nos projetos realizados por Souto de Moura para a reconstrução de uma ruína no Gerês

<sup>257</sup> “Prefería un lenguaje más esencial, el de los grandes equipamientos y contenedores urbanos que también demandaba la ciudad portuguesa.” SOUTO DE MOURA, Eduardo - Regresso a Casa/Homecoming. [Porto, Primavera, 2009]. Entrevista concedida a Nuno Grande. in Eduardo Souto de Moura (2005-2009). Nº146. p. 9

<sup>258</sup> “It’s a life process for learning where it’s good to change in order to overcome difficulties.” Id.— Entrevista.[Porto, Julho,2007]. Entrevista concedida a Francesc Zamora Mola. in MOLA, Francesc Zamora (ed.) – Eduardo Souto de Moura: architect. p.395

<sup>259</sup> Ibid. p. 393

(1980-1982; fig.I.19 a I.20) ou na Casa de Baião (1990-1993; fig.III.52 e III.53). Por outro lado, este arquiteto apresenta a ruína como *operacional*, serve para obter material de trabalho. Souto de Moura defende que utilizou essa estratégia na execução do Café do Mercado de Braga (1982-1984; fig. II.50 a II.54), a sua intenção não era preservar a ruína mas sim recorrer às suas pedras para a elaboração do novo projeto, tal como acontecia no período da Roma Barroca, em que o Coliseu arruinado fornecia pedras para outras construções.<sup>260</sup> Esta posição de Souto de Moura, de utilizar as pedras da ruína como material disponível para um novo trabalho, associa-se, novamente, à ideia de Venturi, do arquiteto recorrer ao *saber* convencional numa nova forma, quando o existente já não é capaz de responder ao pretendido na atualidade, altera-se a sua forma, proporção e/ou contexto, com a intenção de garantir uma resposta mais coerente aos problemas do novo projeto. O fascínio de Souto de Moura pela permanência da ruína, em estado de contemplação, pode-se associar, por um lado, ao facto de uma das obras de Siza Vieira, a renovação do bairro de S. Victor (1974-1977; fig.III.49 a III.51), no Porto; na qual Souto de Moura trabalhou como seu colaborador, em que as ruínas, que permaneceram após a demolição das *ilhas* que existiam no terreno, são preservadas como um fragmentos de permanência do passado. A decisão de Siza, pode ter incentivado Souto de Moura a continuar a explorar essa estratégia nas suas obras. Por outro lado, Rossi, no seu livro *Autobiografia Científica*,<sup>261</sup> apresenta o seu fascínio pelo fragmento, expondo como exemplo a Coluna de Filarete (fig.I.17), em Veneza, que permanece no espaço como um símbolo de uma arquitetura que existiu no passado. Além disso, Rossi debate também, nesse mesmo livro, sobre a ruína encarando-a, tal como Souto de Moura fez posteriormente, como o processo de passagem de um edifício a natureza.

Souto de Moura afirma que o processo de trabalho em arquitetura, não passa pela imitação da *natureza* mas pela compreensão das suas *energias*, defendendo que a palavra *natureza* associa-se ao “silêncio das formas perenes”,<sup>262</sup> o arquiteto relaciona a palavra *natureza* com a palavra *envolvente*, não a limitando ao terreno vegetal mas sim a todos os contextos onde uma obra se pode inserir.<sup>263</sup> Assim sendo, para Souto de Moura, o arquiteto deve analisar

<sup>260</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. in TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. p.28

<sup>261</sup> ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica.

<sup>262</sup> “el silencio de las formas perennes.” Id.- Entrevista a Eduardo Souto de Moura. [1998] Entrevista concedida a Xavier Guell. in 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra reciente. Nº 5. Barcelona: Gustavo Gili (GG), 1998, p. 135

<sup>263</sup> Ibid. p. 137

o contexto (*natureza*), compreender as suas características (*energias*), com a intenção de complementa-las. Essa estratégia, não implica continuidade, nem mimetismo do existente. Essa complementaridade pode se obter, por um lado, através do contraste entre o existente e o novo projeto, um exemplo é a Casa das Histórias, Museu Paula Rego (2005-2009; fig.I.36 a I.39), em Cascais, na qual Souto de Moura utiliza o betão pigmentado de vermelho, com a intenção da obra contrastar cromaticamente com a cor verde que predomina no contexto onde se insere o museu. Por outro lado, pode se obter pela manipulação do existente introduzindo posteriormente o projeto, a Casa de Moledo (1991-1998; fig.II.13 a II.19), é um exemplo dessa estratégia, o arquiteto teve de manipular a topografia do terreno para implementar a casa na paisagem, criando com isso um novo contexto, uma nova *natureza*. Souto de Moura defende que a complementaridade entre a envolvente e a obra promove a utilização do existente, adaptando-o a novos programas e contextos: “a natureza proporciona constantemente formas e materiais à arquitetura e esta intervêm na natureza para adequa-la aos seus próprios fins”.<sup>264</sup> Esta ideia relaciona-se com o tema do anonimato em arquitetura, Souto de Moura defende que a arquitetura denominada anónima o fascina porque “são arquiteturas desprovidas de uma mensagem direta, capazes de atmosferas lindíssimas, personagens que não falam mas dão a entender tudo, sem autor e sem intencionalidade; exprimem-se mas não por imposição de um arquiteto.”<sup>265</sup> Com esta frase, Souto de Moura expõe que os arquitetos não devem pretender evidenciar o seu projeto em relação ao existente, devem deixar que seja a sua própria obra a alcançar esse destaque, promovendo uma relação lógica entre topologia, tipologia e morfologia.<sup>266</sup> O fascínio de Souto de Moura pela arquitetura denominada anónima, pode se associar, por um lado, à importância dada por Venturi ao *saber* convencional, defendendo que a arquitetura *ordinária*, que segundo Robert Venturi pode-se também denominar de *anónima*<sup>267</sup>, está repleta de significados que o arquiteto deve recorrer na elaboração dos novos projetos. Por outro lado, Siza Vieira destaca a importância em aceitar o *banal*,

<sup>264</sup> “la naturaleza proporciona constantemente formas y materiales a la arquitectura u ésta interviene en la naturaleza para adecuarla a sus propios fines.” SOUTO DE MOURA, Eduardo - Entrevista a Eduardo Souto de Moura. [1998] Entrevista concedida a Xavier Guell. in 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra reciente. Nº 5. Barcelona: Gustavo Gili (GG), 1998, p. 135

<sup>265</sup> Id. – Entrevista Bibliografica [Porto,Dezembro,2002]. Entrevista concedida a Monica Daniele. in ESPOSITO, Antonio; Leoni, Giovanni (ed) – Eduardo Souto de Moura. p 437

<sup>266</sup> Ibid. p. 437

<sup>267</sup> VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN Denise S. - Apriendedo de Las Veja: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. p.188

defendendo que esse termo deve ser encarado não como desinteressante mas sim pela possibilidade de garantir a continuidade com o que existe.

Souto de Moura defende que se “a realidade da arquitetura, recusa a simplicidade, há que enfrentar a complexidade. Isto é, em certo modo, o estado de espírito, muito fragmentado da nossa cultura.”<sup>268</sup> O arquiteto expõe como exemplo as ideias do antropólogo Edgar Morin, que questiona a simplicidade e defende a necessidade da existência de complexidade na arquitetura. Esta ideia associa-se à discussão presente no livro *Complexidade e Contradição*,<sup>269</sup> de Venturi, que debate a importância da arquitetura aceitar e trabalhar com a complexidade, tendo em consideração que a cultura atual é também complexa e fragmentada. Souto de Moura pretende, com esta ideia, afirmar que o contexto pode ser encarado como um conjunto de fragmentos, no qual o novo projeto deve-se inserir e tentar promover a continuidade e a coerência desse conjunto. Para explicar a sua ideia, o arquiteto apresenta o seu fascínio pelo livro de Herberto Helder, denominado *poema contínuo*. O livro consiste numa montagem de poemas que o autor gosta (fragmentos) que juntos formam um poema geral (conjunto ou projeto).<sup>270</sup> Além disso, este livro, aponta para a vontade sentida por Souto de Moura em realizar o seu próprio caderno de *fragmentos*, construir um inventário e/ou um dicionário, que contempla tanto as suas estratégias de trabalho e obras, como também as ideias, frases, obras e estratégias de outros arquitetos, além de conter informações que não se relacionam diretamente com a arquitetura mas que, em algum momento, despertaram a sua curiosidade. Esses *fragmentos* funcionam como apoios que, em momentos de dúvida, ajudam Souto de Moura a encontrar respostas aos problemas de projeto, nota-se essa intenção na seguinte associação, feita pelo arquiteto, entre o ato de projetar e a navegação de um barco: “é aquilo que os barcos necessitam para navegar, o que se chama ter lastro; a atividade de usar pedras soltas que não têm valor por si mesmas, mas que juntas fazem com que o barco possa navegar e responder; encontrar o peso próprio para realizar o

---

<sup>268</sup> “La realidad de la arquitectura, rechaza la simplicidad, hay que afrontar la complejidad. Éste es, en cierto modo, el estado de espíritu, muy fragmentado, de nuestra cultura.” SOUTO DE MOURA, Eduardo – La Naturalidad de las Cosas/The Naturalness of Things. [Porto, Primavera, 2005] Entrevista concedida a Luis Rojo de Castro. in Eduardo Souto de Moura (1995-2005). Nº 124. p.17

<sup>269</sup> VENTURI, Robert – Complejidad y contradicción en la arquitectura.

<sup>270</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo – Entrevista Bibliografica [Porto,Dezembro,2002]. Entrevista concedida a Monica Daniele. in ESPOSITO, Antonio; Leoni, Giovanni (ed) – Eduardo Souto de Moura. p 436



empurrão.”<sup>271</sup> Esta associação, entre ato de projetar e a navegação de um barco, se aproxima da utilizada por Siza para expor a importância da *tradição* e de analisar o que já se realizou em arquitetura: “posso ser visto só, passeando no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá.”<sup>272</sup> Nesta frase nota-se, outra ideia de Siza Vieira, a importância do arquiteto aprender a *ver*, defendendo que quando mais se vê, melhor se vê e, conseqüentemente, melhor se conseguirá alcançar a *essência*. Souto de Moura segue esse pensamento, afirmando que os arquitetos tem à sua disposição um importante *dicionário visual* que funciona como apoio às decisões tomadas no ato de projetar, defendendo que esse *dicionário*, normalmente, ajuda a confirmar as opções tomadas em projeto. Souto de Moura afirma que essa estratégia de trabalho foi-lhe transmitida por Siza, quando trabalhou como seu colaborador, apresentado como exemplo a concepção de uma janela - quando Souto de Moura perguntava qual devia ser a dimensão da janela, Siza indicava-lhe, como referência, uma janela de uma obra para ele *observar*.<sup>273</sup> Assim sendo, Souto de Moura apoia-se, por um lado, à ideia de Venturi, da necessidade de trabalhar em arquitetura com a complexidade, tendo em consideração que a cultura atual é complexa e fragmentada; que, por outro lado, encaminha Souto de Moura a ter em consideração a ideia partilhada por Rossi e Siza, de que é importante *observar* o que existe, com a intenção de obter termos de comparação que confirmam ou contradizem as decisões tomadas no ato de projetar. Souto de Moura apresenta, como exemplo, a elaboração do projeto para o Estádio Municipal de Braga (1997-2004), defendendo que a resolução dos problemas ligados à estrutura, levaram-no a realizar três círculos nas lâminas de betão (fig.I.V.6), que compõem a bancada nascente, garantindo, com essa opção, uma maior resistência dos materiais, ao mesmo tempo, que conseguia aumentar o tamanho das aberturas que permitem a passagens entre secções. Essa opção formal e construtiva, associa-se às utilizadas pelo arquiteto Kahn nas suas obras (fig.IV.5), Souto de Moura assume que Kahn não é habitualmente uma referência para a elaboração dos seus projetos mas para a realização do Estádio

<sup>271</sup> “Es aquello que los barcos necesitan para poder navegar, lo que se llama tener lastre; la actividad de usar piedras sueltas que no tienen valor por si mismas, pero que juntas hacen que el barco pueda navegar y responder; encontrar el peso próprio para realizar el empuje.” SOUTO DE MOURA, Eduardo - Entrevista a Eduardo Souto de Moura. [1998] Entrevista concedida a Xavier Guell. in 2G: Eduardo Souto de Moura: Obra reciente. Nº 5. Barcelona: Gustavo Gili (GG), 1997, p. 133

<sup>272</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro – oito pontos. in «01 Textos». Ed. Carlos Campos Morais. Porto: Civilização.

p.28

<sup>273</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo – Entrevista Bibliografica [Porto,Dezembro,2002]. Entrevista concedida a Monica Daniele. in ESPOSITO, Antonio; Leoni, Giovanni (ed) – Eduardo Souto de Moura. p 438

de Braga, o estudo das obras de Kahn revelou-se adequado para ajudar Souto de Moura a resolver os problemas estruturais da obra. Com este exemplo, nota-se a ideia de Souto de Moura, de que a procura de soluções para os problemas de projeto, pode levar o arquiteto a estudar referências, que não se relacionem diretamente com os seus gostos pessoais mas que se foquem na necessidade de encontrar soluções adequadas.<sup>274</sup>

O arquiteto Souto de Moura apoia-se nas palavras do arquiteto Le Corbusier: “quanto mais local, mais universal”,<sup>275</sup> para afirmar que a distinção entre universal e regional na realidade não existe. O arquiteto defende que se deve *observar* as estratégias utilizadas em outras obras, com a intenção de apreender a cultura construtiva local, ao mesmo tempo, que não se ignora as regras construtivas da linguagem universal. Souto de Moura considera que este processo de trabalho é recorrente na história da arquitetura, apresentando como exemplo o período Barroco, afirmando que o estilo é global mas notam-se variações ao se observar obras desse período em diferentes países, por exemplo entre Portugal e Espanha. Nesses casos, observa-se uma adição da sua cultura local ao estilo internacional. O mesmo é possível de observar no movimento moderno, apesar de se notar um conjunto de regras e referências a nível internacional, é também possível se encontrar adições culturais próprias de cada país.<sup>276</sup> Souto de Moura considera que este processo de trabalho está presente na obra de Siza Vieira, que elabora uma arquitetura contemporânea que recorre a uma linguagem modernista e, ao mesmo tempo, a associa à cultura local, à tradição.<sup>277</sup> Por outro lado, Souto de Moura ressalta nesta associação, entre a cultura local e o estilo internacional, a importância da imagem e do simbolismo na arquitetura, afirmando que ao observar as antigas igrejas e palácios nota a mesma estratégia de aplicação de símbolos nas fachadas que a realizada na atualidade, que tem como finalidade realçar o *poder* da construção em relação ao existente.<sup>278</sup> Esta ideia, associa-se ao defendido por Venturi, de que qualquer edifício formalmente convencional

<sup>274</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. De lo Privado a lo Público. Cambios de Escala: Extracto de una Conversación con Eduardo Souto de Moura [Porto, 15 de Abril, 2004]. Entrevista concedida a Ricardo Meri. in TC cuaderno: Eduardo Souto de Moura obra reciente. Nº 64. p.234

<sup>275</sup> “«The more local, the more universal»” Id.– Entrevista.[Porto, Julho,2007]. Entrevista concedida a Francesc Zamora Mola. in MOLA, Francesc Zamora (ed.) – Eduardo Souto de Moura: architect. p.392

<sup>276</sup> Ibid. p. 392

<sup>277</sup> Id. - Regresso a Casa/Homecoming. [Porto, Primavera, 2009]. Entrevista concedida a Nuno Grande. in Eduardo Souto de Moura (2005-2009). Nº146. p. 7

<sup>278</sup> Id.– Entrevista.[Porto, Julho,2007]. Entrevista concedida a Francesc Zamora Mola. in MOLA, Francesc Zamora (ed.) – Eduardo Souto de Moura: architect. p.392

através da colocação de um letreiro na sua fachada pode se tornar num monumento e que o simbolismo é essencial em arquitetura. Além disso, Souto de Moura expõe que foi através do trabalho de Rossi que compreendeu que o processo de trabalho de um arquiteto não se prende apenas à observação de soluções arquitetónicas, deve-se viajar e observar outras formas, como por exemplo a forma de uma cafeteira: “a ideia de que uma cafeteira pode servir para fazer um edifício porque é uma forma, autónoma e abstrata, é eloquente.”<sup>279</sup> Com isto, é possível associar este processo de trabalho à ideia de Souto de Moura de que “a arquitetura é um problema de adequação”,<sup>280</sup> pois na história da arquitetura nota-se que os diferentes estilos universais *adequam-se* à cultura local onde os novos projetos se inserem.

Conclui-se assim que Souto de Moura analisa as ideias e estratégias de Aldo Rossi, Robert Venturi e Álvaro Siza, ressaltando do discurso destes arquitetos a importância dada à história no ato de projetar, defendendo que o processo de trabalho deve partir da apreensão do realizado no passado promovendo, ao mesmo tempo, a sua evolução. Essa intenção da arquitetura *evoluir* alcança-se através da ligação entre, o *saber* que o arquiteto cultivou, ao *observar* e *analisar* o que existe, tanto a nível arquitetónico como noutras áreas artísticas; e as suas experimentações pessoais. Esta ideia relaciona-se com a ambição de Souto de Moura em elaborar uma obra denominada de *anónima*, que se obtém a partir das informações recolhidas através do que outros arquitetos já realizaram que, em conjunto com novas soluções arquitetónicas, criam uma obra que responde, coerentemente e eficazmente, às necessidades do contexto. Aldo Rossi, Robert Venturi e Alvaro Siza, inserem-se numa geração de arquitetos que promoveu alterações no modo como se trabalhava com a história no ato de projetar, defendendo que a história aceita a manipulação e a evolução. Essa ideia marcou o desenvolvimento dos projetos da geração seguinte de arquitetos, na qual se insere Souto de Moura, que apreendeu que o processo de trabalho em arquitetura não tem de ser linear ou

<sup>279</sup> “A ideia de que una cafetera puede servir para hacer un edificio porque es una forma, autónoma y abstracta, es elocuente.” SOUTO DE MOURA, Eduardo – La Naturalidad de las Cosas/The Naturalness of Things. [Porto, Primavera, 2005] Entrevista concedida a Luis Rojo de Castro. in Eduardo Souto de Moura (1995-2005). Nº 124. p.16

<sup>280</sup> “la arquitectura es un problema de adecuación.” <sup>280</sup> Id. - Regresso a Casa/Homecoming. [Porto, Primavera, 2009]. Entrevista concedida a Nuno Grande. in Eduardo Souto de Moura (2005-2009). Nº146. p. 19

seguir uma única linguagem, deve aceitar o facto de que pertence a um período histórico, com um contexto formado por um conjunto diverso de fragmentos históricos que podem auxiliar, o arquiteto, a encontrar respostas para a execução de um novo projeto. Assim sendo, perante este contexto atual fragmentado, a história entra no ato de projetar, não como uma linha que promove um caminho único, mas sim como uma rede, onde se pode obter diversos e até contraditórios dados; e que, por outro lado, aceita a introdução de novos dados, com a intenção de alcançar obras arquitetónicas que sejam, ao mesmo tempo, tradicionais e inovadoras.



# BIBLIOGRAFIA





## LIVROS

BRAGHERI, Gianni - Aldo Rossi. Trad. Xavier Guell e M.ª Pilar Servitje. 3º Edição. Barcelona: Gustavo Gili (GG), 1997.

CASTANHEIRA, Carlos (ed.) - Álvaro Siza : A reconstrução do Chiado, Lisboa. Porto: Investimento, Comércio e Turismo de Portugal (ICEP), 1997.

CUITO, Aurora (coord.) - Eduardo Souto de Moura. Trad. Suzana Ramos. Lisboa: Dinalivro, 2004.

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - Eduardo Souto de Moura. Trad. Daniela Maissa. Barcelona: GG, 2003.

FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele – Estádio municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura. 1ª Edição. Porto: Civilização ed. 2007.

GRANDE, Nuno; MILHEIRO, Ana Vaz; SOUTO DE MOURA, Eduardo (ed.) – Casa das histórias Paula Rego: arquitetura. Cascais: Casa das histórias Paula Rego, 2009.

LACERDA LOPES, Carlos Nuno (ed) – Arquitetura e Modos de Habitar: Eduardo Souto de Moura. Porto: CIAMH (Centro de Inovação em Arquitetura e Modos de Habitar), 2012.

MOURA, António, et al. – A História do Metro do Porto. Porto: Metro do Porto e Calendário, 2007

NUFRIO; Anna (ed.) – Eduardo Souto de Moura: conversas com estudantes. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

RODRIGUES, António Jacinto – Teoria da Arquitetura: O Projecto como Processo Integral na Arquitetura de Álvaro Siza. 1ª Edição. Porto: FAUP Publicações, 1996.

ROSSI, Aldo – A Architectura da Cidade. Trad. José Charters Monteiro. Lisboa: Edições Cosmos, 2001. (Versão Original: L'Architettura della Città.1966)

ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. Trad. José Charters Monteiro. Lisboa: Edições 70, 2013. (Versão Original: Autobiografia scientifica.1981)

SIZA VIERA, Álvaro - Imaginar a Evidência. Trad. Soares da Costa. Lisboa: Edições 70, 1998.

SIZA VIEIRA, Álvaro - 01 Textos. Ed. Carlos Campos Morais. Porto: Civilização ed., 2009.

SOUTO DE MOURA, Eduardo; SOUSA, Ângelo - Cá fora: arquitectura desassossegada=out here: disquieted

TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. Trad. Cristopher Emsden, et al. Lisboa: Blau, 1994.

TRIGUEIROS, Luiz (ed) – Álvaro Siza: 1954-1976. Trad. Mark Raishbrook e André Martins Barata. Lisboa: Blau, 1997.

TRIGUEIROS, Luiz (ed) – swimming pool on the beach at Leça de Palmeira = schwimmbad am strand von Leça de Palmeira = piscina na praia de Leça da Palmeira: 1959-1973. Lisboa: Blau, 2004

URSPRUNG, Philip; LOPES, Diogo Seixas; BANDEIRA, Pedro – Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método. Trad. John Bradford, André Tavares. Porto: Dafne, 2011.

VENTURI, Robert – Complejidad y contradicción en la arquitectura. Trad. Antón Aguirregoitia Arechavaleta; Eduardo de Filipe Alonso; Esteve Riambaru i Saurí. 2ª edição, 8ª tirada. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. (Versão original: Complexity and Contradiction in Architecture.1966)

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN Denise S. - Apriendedo de Las Veja: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Trad. Justo G. Beramendi. 1ª edição, 9ª tirada. Barcelona: Gustavo Gili (GG), 2003. (Versão original: Learning from Las Vegas – The forgotten symbolism of architectural form.1972)

## REVISTAS

2G: Eduardo Souto de Moura: Obra reciente. N° 5. Barcelona: Gustavo Gili (GG), 1997.

AV Monografías: Souto de Moura 1980-2012. N°151 (2011). Madrid: Arquitectura Viva SL, 2011.

Casa das Histórias Paula Rego: Eduardo Souto de Moura. N°5 (2009). Cascais: Cascais Arquitetura, 2009.

Eduardo Souto de Moura (1995-2005). N° 124. Madrid: El Croquis Editorial, 2005.

Eduardo Souto de Moura (2005-2009). N°146. Madrid: El Croquis Editorial, 2009.

TC cuaderno: Eduardo Souto de Moura obra reciente. N° 64. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2004.

## INTERNET

[http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12171/DPA%2014\\_8%20FRAGMENTOS%20CONVERSACI%20N.pdf?sequence=1](http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12171/DPA%2014_8%20FRAGMENTOS%20CONVERSACI%20N.pdf?sequence=1)



# REFERÊNCIAS DAS IMAGENS



## CAPÍTULO I.

I.1.Disponível em: [https://en.wikiarquitectura.com/index.php/Theater\\_of\\_the\\_World\\_in\\_Venice](https://en.wikiarquitectura.com/index.php/Theater_of_the_World_in_Venice)  
[Consult.Maio,2016]

I.2.Disponível em: <https://pt.pinterest.com/alastair27/aldo-rossi/> [Consult.Maio,2016]

I.3.Disponível em: <http://anxietiesandstrategies.tumblr.com/page/83> / [Consult.Julho,2015]

I.4.Disponível em: <http://milbarcelonas.blogspot.pt/> [Consult.Julho,2016]

I.5.Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.078/3073>  
[Consult.Julho,2016]

I.6.Disponível em: <http://www.arte.rai.it/articoli/il-teatro-del-mondo-di-aldo-rossi/16151/default.aspx>  
[Consult.Julho,2016]

I.7.Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=585295> [Consult.Maio,2016]

I.8. e I.12.Disponível em: [https://www.pt.wikiarquitectura.com/index.php/Casa\\_em\\_Tavira](https://www.pt.wikiarquitectura.com/index.php/Casa_em_Tavira)  
[Consult.Maio,2016]

I.9 e I.10.Disponível em: <https://issuu.com/bmscmoreira/docs/provafinal/95> [Consult.Maio,2016]

I.11.Disponível em: <http://blog.buildllc.com/2008/02/the-architecture-of-insertion/> [Consult.Maio,2016]

I.13.Disponível em: <http://picssr.com/photos/22353076@N07/interesting/page5?nsid=22353076@N07>  
[Consult.Maio,2016]

I.14.Disponível em: <http://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/teatrino-scientifico-1978/>  
[Consult.Maio,2016]

I.15.Disponível em: <http://upcommons.upc.edu/handle/2099/8967> [Consult.Maio,2016]

I.16. Disponível em:

<https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/5281/Article08.pdf?sequence=6&isAllowed=y>  
[Consult.Maio,2016]

I.17.BRAGHIERI, Gianni. Disponível em: ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. p.32

I.18.Disponível em: [http://laimagendiaria.blogspot.pt/2012\\_02\\_01\\_archive.html](http://laimagendiaria.blogspot.pt/2012_02_01_archive.html) [Consult.Maio,2016]

I.19 e I.20.Disponível em: TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. Trad. Cristopher Emsden, et al. Lisboa: Blau, 1994, p.170 e 171

I.21.Disponível em: <https://eseohomemfossegente.wordpress.com/2013/03/10/a-ruina-casa-que-e-despensa/> [Consult.Julho,2015]



I.22. Disponível em: <http://footage.framepool.com/en/shot/408536853-palazzo-della-ragione-padua-public-building-town-hall> [Consult. Junho, 2016]

I.23. Disponível em: <https://frogsvieview.wordpress.com/2013/07/11/padova-padua-italy/> [Consult. Junho, 2016]

I.24. Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo\\_della\\_Ragione\\_\(Padova\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_della_Ragione_(Padova)) [Consult. Junho, 2016]

I.25. e I.26. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Plans\\_of\\_Diocletian%27s\\_Palace](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Plans_of_Diocletian%27s_Palace) [Consult. Junho, 2016]

I.27. Disponível em: [http://www.agathe.gr/guide/stoa\\_of\\_attalos.html](http://www.agathe.gr/guide/stoa_of_attalos.html) [Consult. Setembro, 2015]

I.28. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/488288784571560227/> [Consult. Junho, 2016]

I.29. Disponível em: <http://www.metalocus.es/es/noticias/redescubriendo-los-80-mercado-do-caranda-por-souto-de-moura> [Consult. Junho, 2016]

I.30 e I.31. Disponível em: [http://www.ducciomalagamba.com/imagenes.php?IdProyecto=290&IdImagen=7403&Nom\\_Imagen=030b-290.jpg&Idioma=Cs](http://www.ducciomalagamba.com/imagenes.php?IdProyecto=290&IdImagen=7403&Nom_Imagen=030b-290.jpg&Idioma=Cs) [Consult. Junho, 2016]

I.32. e I.33. Fotos tiradas pelo autor

I.34. Disponível em: <http://www.cascais.pt/evento/casa-das-historias-paula-rego-o-atelie-programacao-nov-dez-2014> [Consult. Julho, 2016]

I.35. e I.36. Disponível em: <https://arquitecturayrehabilitacion.wordpress.com/2012/02/21/viaje-a-lisboa-parte-ii-museo-da-historia-eduardo-souto-de-moura/> [Consult. Julho, 2016]

I.37. Disponível em: <http://greensavers.sapo.pt/2015/11/25/sintra-casa-dos-penedos-de-raul-lino-a-venda-por-e-10-milhoes/> [Consult. Julho, 2016]

I.38. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosteiro\\_de\\_Alcobaca\\_Cozinha\\_16a.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosteiro_de_Alcobaca_Cozinha_16a.jpg) [Consult. Julho, 2016]

I.39. Disponível em: [http://arquivo.hardmusica.pt/noticia\\_detalhe.php?cd\\_noticia=7756](http://arquivo.hardmusica.pt/noticia_detalhe.php?cd_noticia=7756) [Consult. Julho, 2016]

I.40. Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/336714509612874818/> [Consult. Julho, 2016]

I.41. Disponível em: <http://www.designboom.com/architecture/eduardo-souto-de-moura-casa-das-historias-paula-rego-3/> [Consult. Julho, 2016]

I.42. Disponível em: <http://www.dezeen.com/2011/03/29/casa-das-historias-paula-rego-by-eduardo-souto-de-moura/> [Consult. Julho, 2016]

I.43. Disponível em: [http://www.domusweb.it/it/notizie/2014/11/10/autobiografia\\_poetica.html](http://www.domusweb.it/it/notizie/2014/11/10/autobiografia_poetica.html)  
[Consult.Julho,2016]

## CAPÍTULO II.

II.1.Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/420805158902835944/> [Consult.Julho,2016]

II.2.Disponível em: <https://arquitecturaycristianismo.com/2015/02/25/iglesia-de-las-tres-cruces-de-alvar-aalto/> [Consult.Julho,2016]

II.3.Disponível em: <http://storiesofhouses.blogspot.pt/2005/11/vanna-venturi-house-in-philadelphia-by.html> [Consult.Julho,2016]

II.4.Disponível em: <http://decor10blog.com/design-decorate/decorating-ideas/postmodern-architecture-vanna-venturi-house-philadelphia-by-robert-venturi.html> [Consult.Julho,2016]

II.5 a II.7. Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/429812358169831222/> [Consult.Julho,2016]

II.8 a II.12.Disponível em: <https://divisare.com/projects/287588-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-house-in-serra-da-arabida> [Consult.Julho,2016]

II.13 a II.16 e II.18.Disponível em: <https://divisare.com/projects/287583-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-house-in-moledo> [Consult.Julho,2016]

II.17.Disponível em: <http://www.elcroquis.es/Shop/Project/Details/462> [Consult.Julho,2016]

II.19.Disponível em: <https://pt.pinterest.com/orlesovvieneilg/eduardo-souto-de-moura-moledo/>  
[Consult.Julho,2016]

II.20.Disponível em: <http://antique-interiors.blogspot.pt/2011/01/blenheim-palace-blenheim-palace-large.html> [Consult.Agosto,2016]

II.21.Disponível em: <http://sub--real.blogspot.pt/2013/08/the-bling-ring-quinta-do-lago.html>  
[Consult.Agosto,2016]

II.22 a II.26.Disponível em: <http://miesarch.com/work/2501>[Consult.Agosto,2016]

II.27.Disponível em: <http://estadioaxatic.blogspot.pt/> [Consult.Julho,2016]

II.28.Disponível em: <http://bitacorateoriaestetica.blogspot.pt/> [Consult.Julho,2016]

II.29.Disponível em: <http://historiaearquitetura.blogspot.pt/2012/01/teatro-de-epidauro-grecia.html>  
[Consult.Agosto,2016]

II.30.Disponível em: <http://forum.bracarae.com/viewtopic.php?f=34&t=1807> [Consult.Agosto,2016]

II.31.Disponível em: [http://viajar.clix.pt/fotos.php?t=324&lg=pt&w=pavilhao\\_de\\_portugal](http://viajar.clix.pt/fotos.php?t=324&lg=pt&w=pavilhao_de_portugal)  
[Consult.Julho,2016]

- II.32.Disponível em: <https://aedesign.wordpress.com/2010/09/03/braga-stadium-braga-portugal/>  
[Consult.Agosto,2016]
- II.33.Disponível em: <https://mochiloadvisor.wordpress.com/2013/08/25/queswachaka-a-ultima-ponte-inca-cusco/> [Consult.Julho,2016]
- II.34.Disponível em: <http://revista.casavogue.globo.com/arquitetura/conheca-os-projetos-de-souto-de-moura/> [Consult.Julho,2016]
- II.35 e II.36.Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/291467407108403426/> [Consult.Agosto,2016]
- II.37.Disponível em: <http://blogs.gre.ac.uk/architecture/files/2010/07/Language.pdf>  
[Consult.Agosto,2016]
- II.38.Disponível em: <https://uncouthreflections.com/2012/09/24/learning-from-las-vegas-the-duck-v-the-decorated-shed/> [Consult.Agosto,2016]
- II.39.Disponível em: [https://pt.advisor.travel/poi/Catedral-Metropolitana-de-Atenas-12731/photos#photo\\_ex\\_26757](https://pt.advisor.travel/poi/Catedral-Metropolitana-de-Atenas-12731/photos#photo_ex_26757) [Consult.Agosto,2016]
- II.40.Disponível em: <http://duraqueda.blogs.sapo.pt/tag/religioa> [Consult.Agosto,2016]
- II.41.Disponível em: <http://www.florencemuseumguide.com/palazzo-strozzi-florence/>  
[Consult.Agosto,2016]
- II.42.Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/First\\_Bank\\_of\\_the\\_United\\_States](https://en.wikipedia.org/wiki/First_Bank_of_the_United_States)  
[Consult.Agosto,2016]
- II.43.Disponível em: <http://www.aviewoncities.com/philadelphia/firstbankoftheus.htm>  
[Consult.Agosto,2016]
- II.44.Disponível em: <http://www.portugalnotavel.com/almeida-aldeia-historica-de-portugal/>  
[Consult.Setembro,2016]
- II.45.Disponível em: <http://astapovo.altervista.org/le-corbusier-ecc/> [Consult.Setembro,2016]
- II.46.Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/539306124105289012/> [Consult.Setembro,2016]
- II.47.Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/517210338434933622/> [Consult.Setembro,2016]
- II.48.Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/526639750148102110/> [Consult.Setembro,2016]
- II.49.Disponível em: VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN Denise S. - Apriendedo de Las Veja: El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. p.125
- II.50.Disponível em: <https://proyectandoleyendo.wordpress.com/page/4/> [Consult.Setembro,2016]
- II.51 a II.53.Disponível em: TRIGUEIROS, Luiz (ed) - Eduardo Souto Moura. Trad. Cristopher Emsden, et al. Lisboa: Blau, 1994, p.48 e 49

II.54. Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/545920786051240914/> [Consult. Setembro, 2016]

II.55. Disponível em: <https://piedramojada.wordpress.com/> [Consult. Setembro, 2016]

II.56 e II.59. Disponível em: <http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/234/destaque/> [Consult. Setembro, 2016]

II.57. Disponível em: <http://wikimapia.org/21656618/Fondaco-Marcello> [Consult. Setembro, 2016]

II.58. Disponível em: <http://acotedelaplaque.blogs.sapo.pt/tag/arquitectura+desassossegada>  
[Consult. Julho, 2016]

### CAPÍTULO III.

III.1. Disponível em: [http://www.thonet.com.au/products\\_group/chairs/](http://www.thonet.com.au/products_group/chairs/) [Consult. Setembro, 2016]

III.2. Disponível em: [https://www.1stdibs.com/furniture/seating/living-room-sets/set-of-6-adolf-loos-thonet-vienna-cafe-museum-art-nouveau-bentwood-chairs/id-f\\_1035300/](https://www.1stdibs.com/furniture/seating/living-room-sets/set-of-6-adolf-loos-thonet-vienna-cafe-museum-art-nouveau-bentwood-chairs/id-f_1035300/) [Consult. Setembro, 2016]

III.3. – II.4. – III.6. Disponível em: <https://divisare.com/projects/287560-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-burgo-tower> [Consult. Setembro, 2016]

III.5. Disponível em: <http://www.designboom.com/architecture/eduardo-souto-de-moura-wins-the-2011-pritzker-prize/> [Consult. Setembro, 2016]

III.7. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/xxxxsouto-de-moura-faco-croquis-para-me-convencer-de-que-o-projecto-e-bom-1573428> [Consult. Setembro, 2016]

III.8 e III.9. Disponível em: <http://www.designboom.com/architecture/alvaro-siza-restores-the-district-of-chiado-in-lisbon/gallery/image/alvaro-siza-restores-the-district-of-chiado-in-lisbon-18>  
[Consult. Setembro, 2016]

III.8 e III.9. Disponível em: <http://www.designboom.com/architecture/alvaro-siza-restores-the-district-of-chiado-in-lisbon/gallery/image/alvaro-siza-restores-the-district-of-chiado-in-lisbon-18>  
[Consult. Setembro, 2016]

III.10 a III.12. Disponível em: <http://openbuildings.com/buildings/casa-da-musica-subway-station-profile-39009#!buildings-media/17> [Consult. Setembro, 2016]

III.13. Disponível em: <http://archpaper.com/2011/03/eduardo-souto-de-moura-wins-2011-pritzker-prize/>  
[Consult. Setembro, 2016]

III.14. Disponível em: [http://www.artecapital.net/arq\\_des-74-eduardo-souto-de-moura-pritzker-2011-uma-sistematizacao-a-proposito-da-visita-de-juhni-pallasmaa](http://www.artecapital.net/arq_des-74-eduardo-souto-de-moura-pritzker-2011-uma-sistematizacao-a-proposito-da-visita-de-juhni-pallasmaa) [Consult. Setembro, 2016]

III.15. Disponível em: <http://www.ipa.univ.pt/finisterra/index2.php?l=2> [Consult. Setembro, 2016]

III.16. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/22727452@N08/sets/72157625428833265/>  
[Consult. Setembro, 2016]

III.17. Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/500321839828524303/> [Consult.Setembro,2016]

III.18. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70935> [Consult.Setembro,2016]

III.19 e III.20. Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/488288784573382797/> [Consult.Setembro,2016]

III.21 e III.22. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-20953/casa-de-cha-boa-nova-alvaro-siza> [Consult.Setembro,2016]

III.23. Disponível em: <http://maisarquitecturasite.blogspot.pt/2011/02/apesar-do-mais-arquitectura-querer.html> [Consult.Setembro,2016]

III.24. Disponível em: <http://www.visitportoandnorth.travel/ATP-Associacao-de-Turismo-do-Porto/Members/Casa-de-Cha-da-Boa-Nova> [Consult.Setembro,2016]

III.25. Disponível em: <https://pt.pinterest.com/arttartt/fernando-t%C3%A1vora/> [Consult.Setembro,2016]

III.26. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=425889> [Consult.Setembro,2016]

III.27. Disponível em: <https://pt.pinterest.com/mariatavora/fernando-t%C3%A1vora/> [Consult.Setembro,2016]

III.28. Disponível em: <http://maisarquitecturasite.blogspot.pt/2011/02/apesar-do-mais-arquitectura-querer.html> [Consult.Setembro,2016]

III.29 a III.31 e III.33. Disponível em: <http://giuliacerrato.tumblr.com/post/106620955089/alvaro-siza-vieira-matosinhos-1933-piscine> [Consult.Setembro,2016]

III.32. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/craigne/6263221347> [Consult.Setembro,2016]

III. 34 a III.37. Disponível em: <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=12412> [Consult.Setembro,2016]

III. 38 a III.39. Disponível em: <http://casanevogilde2.blogspot.pt/> [Consult.Setembro,2016]

III. 40 a III.42. Disponível em: <http://www.cidadevirtual.pt/blau/nevo.html> [Consult.Setembro,2016]

III. 43 a III.45. Disponível em: <http://miesarch.com/work/2238> [Consult.Setembro,2016]

III. 46. Disponível em: <https://divisare.com/projects/287571-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-house-in-alcanena> [Consult.Setembro,2016]

III. 47 e III.48. Disponível em: <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/03/31/souto-de-moura-house-in-alcanena.html> [Consult.Setembro,2016]

III. 49. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/14.162/5546>  
[Consult.Setembro,2016]

III. 50. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/397794579566248970/> [Consult.Setembro,2016]

III. 51. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/quando-os-moradores-tambem-foram-protagonistas-da-arquitectura-1635240> [Consult.Setembro,2016]

III. 52 e III.53. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=585295>  
[Consult.Setembro,2016]

## CAPÍTULO IV.

IV.1 e IV.4. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira> [Consult.Setembro,2016]

IV.5. Disponível em: <http://mrosa-projects.blogspot.pt/2012/09/biblioteca-phillips-exeter-louis-i-kahn.html> [Consult.Setembro,2016]

IV.6. Disponível em <http://www.comunidadeculturaearte.com/portugal-de-eduardo-souto-moura-em-continuidade-no-ccb/> [Consult.Setembro,2016]